الزّمان في شعر المتنبّي

البريد الإلكتروني

E-mail: unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu.sy

الإخراج الفني : وفاء الساطي

د. لميس داود

الزّمان في شعر المتنبّي

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (7)
2019

إهداء

جميلٌ أن يضع الإنسانُ هَدَفاً في حياته.. والأجمل أن يثمرَ هذا الهدف.
إلى كلِّ مَنْ يقدّر قيمة هذا الجهد.. أقدّم كتابي هذا عن المتنبي..
وأدعوه للتمعّن والتفكّر..

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ للّهِ ربِّ العالمين، خالقِ (**الزّمان**)، وجاعِلِهِ حُجّةً للنّاس وعليهم ـ في الوقت ذاته ـ والصلاة والسلام على أفضل الخلق محمد ﷺ، وبعد:

فلأبي الطيّب حضوره الحضاري المهيب منذ أَنْ كان وإلى يوم الناس هذا، وهو حضورٌ فنّي ونفسي ولساني لم يأت من فراغ، ولم يُفْضِ إلى خواء، وإنما أتى من موجوداتٍ موضوعيةٍ، وأفضى إلى ثراءٍ لغويّ وأدبيّ ونقديّ لا يقف عند حدّ.. وتأتي أهميّة هذا البحث من أهميّة الجانب الذي اختاره للدراسة، وهو الزمان الذي غدا من المفاهيم الجوهرية في العصر الحديث، ولعلّه أهمّها وأدقّها لكونه جزءاً لا يتجزّأ من كل الموجودات، وقوةً تفعل فيها باستمرار.. ولا ننسى أنّ الأدب فنّ زماني، والزمان عاملٌ لابدَّ منه في معرفتنا للإنسان.

وتكمن قيمة البحث أيضاً في طريقة تناول الزمان، وأسلوبه، الذي اعتمد - قَدْرَ استطاعته - على أحدث النظريات عن الزمن في الأدب: كتيار الوعي، وتداعي الأزمنة، والنسبيّة الذاتية، وعلاقة ذلك بالترابط النفسي، والمونولوج الداخلي، وسمات الامتداد أو التكثيف الهائِلَيْن للزّمن الذي يتميّز شعر المتنبي بذكْره وتكراره..

❖ وممّا دفعنا إلى اختيار شعر أبي الطيب المتنبي ميداناً لدرس هذه الفكرة، أنّ هذه الشخصيّة تركت أثراً واضحاً لا يُمْحَى في الزمن الأرضيّ. فشعره مليءٌ بالحرارة والحيوية، ويتّسم بالجمال والقوّة في آنٍ معاً.. ويلفتُ الانتباهَ فيه طابعُ الحزن والشّجْو، ونجم ذلك الحزن عن معاناة وتجربة مُرّة مع الدهر والزمن والناس من حوله. وكان أبو الطيّب كبيراً في ساعات حزنه، كبيراً في لحظات فرحه وسعادته، كبيراً في آماله وطموحاته التي لم يحقّق معظمها.. فالسِّرّ في بقاء هذا الشعر وخلوده، أنه صورةٌ لذات أبي الطيّب، وفي الوقت نفسه، يجد كلُّ إنسانٍ ذاتَه في هذا الشعر..

❖ ومِنْ تلك الدّوافع أيضاً، أنّ هذه الفكرة - فكرة الزمان - في شعر أبي الطيب، لم تنل العناية الوافية الكافية من الباحثين، في حدود ما اطّلعنا

عليه، على الرغم من عظم الدراسات والبحوث التي تناولت هذا الشاعر الكبير.. نعم لقد انتبه بعض الباحثين إلى تنديد شاعرنا بخلق الزمان السّيئ، منهم الثعالبي في (**يتيمة الدهر**)، وأحمد أمين في مقال له في (**مجلة الهلال**)، ود. عبد العزيز الدسوقي في إحدى مقالاته في كتابه (**أبو الطيّب المتنبي شاعر العروبة وحكيم الدهر**)، ود. شوقي ضيف في كتابه (**الفن ومذاهبه في الشعر العربي**)، ود. أحمد علي محمد في كتابه (**المحور التجاوزي في شعر المتنبي**)، ود. سميرة سلامي في مقالتها (**الحرية الوجودية في شعر المتنبي**)، ولكنّ أحداً منهم لم يُفْرِد دراسة مستقلّة تأخذ على عاتقها بحث الزمان في شعر أبي الطيّب.

❖ وثمة مجموعةٌ من الأسئلة، تشكّلُ الإجابة عنها أهدافاً رئيسة للدراسة، وهي:

[1] - ما السّمات الشخصيّة لأبي الطّيّب، والظّروف الخاصّة التي أحاطتْ بنشأته وتكوينه، والتي كان لها أثر كبير في إحساسه وشعوره العميق بالزمن؟

[2] - ما مفهوم الزمان الذي كَثُرَ تردُّده في شعر المتنبي؟

[3] - ما دلالات ألفاظ الزمان في شعره، وأبعادها؟

[4] - ما الثنائيات التي عبَّرتْ عن طبيعة العلاقة بين الزمان والشاعر؟ وهل كان الزمان فاعلاً **(مؤثِّراً)**، أم منفعلاً **(متأثِّراً)**، أو حياديّاً في شعر المتنبي؟

[5] - هل تظهر شخصية المتنبي في أشعار الزمان لديه؟

[6] - ما الظواهر الأسلوبية التي تميَّز بها شعر الزمان عنده؟

[7] - ما الصورة الزمانيّة، ورموزها، وخصائصها في شعره؟.

[8] - ما الزمان الموسيقي؟ وكيف تجلّتْ الحركة الإيقاعية في شعر أبي الطيب الزماني، وهل لها علاقة بالمواقف الوجدانية المختلفة والأحوال النفسية لأبي الطيب؟

❖ وبما أنّه لا يمكن لمنهج واحد أنْ يفي بمقتضيات نصّ أبي الطيّب الشّعري؛ فهو نصّ ثريّ، مفتوح، محمَّل بمعانٍ ودلالات متنوّعة، تحتمل أكثر من تأويل، فقد أفادت الدراسة من مناهج متنوّعة تكاملت فيما بينها، وتضافرت، لمعالجة فكرة الزمن في شعره، في مقدمتها المنهج التحليلي

الأسلوبي وعماده الإحصاء، وهو منهج يُبْرِز الجهد الشّخصي للدارس، كما يُضْفي مصداقيّةً على النتائج التي يمكن أنْ يتوصّل إليها بحثُه. وكذلك اعتمدنا منهج القراءة، كتفاعلٍ بين النّص والمتلقّي، فالقراءة ليست عملية سكونيّة سلبيّة مغلقة، بل هي عملية ديناميّة فعّالة، تشهد حركيّة، وقابلية للتوالد والتوهّج، كما اعتمدنا منهج التأويل، والتأويل هو فنّ الكَشْف عن المعاني غير المباشرة، وتوضيح مرامي العمل الفني ككل، ومقاصده، باستخدام وسيلة اللغة. كما أفدنا من معطيات علم النّفس الحديث، لأنّ شِعْرَ المتنبي (شِعْرٌ ذاتيّ) منبعه النفس والروح والتأمّل قبل كلّ شيء.. وكثيراً ما وجد البحث ضالّته في معطيات العلم والنظريات الحديثة في الزمان كالحدس، والاستبصار، والنظرية النسبية،.. وهو أمر اقتضَتْه طبيعة موضوع الزمان الذي هو موضوع علمي قبل كل شيء..

وبعد، ففكرة الزمن فكرة ذهنية مجرّدة، غامضة في حقيقتها - مع توهُّمِنا أحياناً أنّنا ندرك كُنْهَهَا - وممّا يزيد الأمر إشكالاً أنّ مبحث الزمن، كان وما يزال ضمن مباحث عديدة، غيبيّة، ونفسية، وطبيعية، بحيث يجد الدارس نفسه مضطراً للتعرّض لهذه المباحث جميعها.. ومن هنا تأتي أهميّة هذه الدراسة التي حاولَتْ مقاربة مفهوم الزمن في شعر أبي الطيّب مقاربةً حديثةً من زوايا نقدية حديثة، وعربية قديمة، برؤية تكامليّة تنطلق من مقولات علم النفس، والدراسات الأسلوبيّة الحديثة.. ويبقى الباب مفتوحاً، لولوج عالَم المتنبي، ودراسة نصّه الشّعريّ الخلاّق وفق مزيدٍ من المناهج والرؤى الحديثة..

والله وليّ التوفيق

دمشق، حزيران ، 2019م

د. ميس داود

تمهيد
في الحياة العامة في عصر المتنبي، وأثر ذلك في فلسفة الزمان لديه

أولاً: لمحة إلى الحياة العامة السياسية، والاجتماعية، والفكرية:

عـاش المتنبي حيـاةً مليئـةً بالصِّـراع والتنـاقُض، وشـهد فـترة خطـيرة في التـاريخ العربي الإسـلامي، فانعكس ذلك في نفسيّته وشعره..

الحياة السياسية:

كانت الخلافة العبّاسيّة في أواخر القرن الثّالث ومستهلّ الرّابع للهجرة في حالة مُرَّة من الفساد والتفكّك؛ كانت مسرحاً للفتن والاضطرابات والثّورات، وسيطرة الخدم والعبيد من الفرس والتُّرك والدَّيلم[1]..

كمـا شـهدت هـذه الفـترة تلاطـم العقائـد والتيّـارات والمـذاهب السياسـيّة والفلسفيّة والدينيّة.. في هذا الجوّ القـاتم ولـد المتنبّـي، وفي جنوبي العـراق؛ نقطـة انطلاق الحركات الدمويّة نشأ. يقول د. طه حسـين: «**وُلِدَ المتنبي في بيئة كـان الدَّم يصبغها من حين إلى حين. كـان الدم يصبغها، ثم لا يكـاد يجفّ حتـى يُسفَك دم آخر**»[2]. وتميّز هذا العصر باستقلال الأطـراف، وانفصـال الدّويلات، نتيجـة لتـدهور الخلافـة وضـعف الخلفـاء. فاسـتقلّ الـولاة والأمـراء بولايـاتهم، *وأصبحت الموصل وديار ربيعة وبكر ومضر في يد الحمدانيين، وكان أشهر أمرائهم سيف الدولة (ت 356 هـ)، واستقل البويهيّون بفارس والري وأصبهان*

---

(1) انظـر: ابـن تغـري بـردي، النجـوم الزاهـرة، تحقيـق د. جمـال محمـد محـرز، الأسـتاذ فهيم شلتوت، المؤسسة المصرية للتأليف، 1971م، ج3: ص234.

(2) طه حسين، مع المتنبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1936م، ص 46.

والجبل، ومن أبرز أمرائهم عضد الدولة بن بويه (ت 361هـ)، كما انفرد نصر بن أحمد الساماني (ت 279هـ) بخراسان، واستقل الإخشيد (ت 335هـ) بمصر والشام[1]، ومن أمرائهم المعاصرين للمتنبي: كافور (ت 357هـ)، إنّ هذا التمزّق الذي أصاب جسم الخلافة، وهذه السيطرة الكاملة للعنصر الأجنبي، أثارت عند أبي الطيّب الشعور بضياع وحدة الدولة العربية والعروبة، وعَمِلَتْ على إذكاء مشاعر الشكوى من الدَّهر والأيام والناس لديه.

الحياة الاجتماعية:

لّما تجزّأت الدولة العباسية إلى دويلات ولم يبق للخليفة في بغداد إلاّ السلطة الدينية، يعترف بها الملوك المستقّلون أحياناً، وأحياناً يشقّون عصا الطّاعة غير معترفين بها، استشرى الفساد؛ فإذا بالسَّلب والنهَّب يفشوان، ويكثر التعدّي على أموال الناس وأرواحهم، وتُستباح الأعراض وتُنتَهك الحرمات[2].. وانقسم الناس في هذا العصر، طبقتيْن متمايزتين: طبقة الأغنياء المترفين، وهم قلّة من الإقطاعيين والموظّفين وضبّاط الجيش وكبار التجّار، وطبقة عامة الشعب التي عاشت غالبيتها[3] فقراً مدقعاً.. وطبيعيٌّ لعصرٍ هذه خصائصه أن يُنتج الانكفاء على الذات، واليأس، والزهد، والتصوّف، والحركات السِّرِّيّة والثورات «**فالثورة البابكية أو الخرّمية في أول القرن الثالث، وثورة الزنج أواسط هذا القرن، وثورة القرامطة في آخره**»[4]. أمّا ما يخصّ العمران والاقتصاد؛ *فقد شهد هذا العصر ازدهاراً عمرانياً مهَّدَ له ازدهارٌ اقتصاديٌ مُذهِل، وتمازجٌ اجتماعيٌّ*

---

(1) انظر: محمد بن علي بن طباطبا، الفخري في الآداب السلطانية، مراجعة محمد عوض إبراهيم وعلي الجارم، القاهرة، وزارة المعارف العمومية، 1923م، ص 220 ـ 258، وانظر: آدم ميتز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط3، 1377هـ، ج1:ص1.

(2) انظر: آدم ميتز، الحضارة الإسلامية، ج1، ص7 -10.

(3) لم تكن طبقة العامة فقيرة كلها، بل غالبيتها، فهناك صغار التجّار، وأرباب الحرف، والصُّنّاع. وامتهن هؤلاء التجارة أو الصناعة، انظر: د. أمينة بيطار، تاريخ العصر العباسي، منشورات جامعة دمشق، مطابع مؤسسة الوحدة، 1980 ـ 1981م، ص358، 359.

(4) طه حسين، مع المتنبي، ص42.

تَمَّ بين العرب والموالي من العَجَم، وتنوّعَت أشكال هذا التمازج وكان أهمّها التزوّج بالجواري الأعجميّات، والتّلاقح بين أنماط الحياة الاجتماعية الموروثة والمعتقدات والعادات والتقاليد وأنماط السلوك [1].. في هذا الجوّ الاجتماعي الذي يسود فيه الكَبْت والحِرمان والقَتْل والرَّغبة في حبّ الانطلاق، عاش المتنبي، وتنشَّق روائحَ الحيرة والاضطراب والقَلَق..

الحياة الفكريّة والثقافيّة:

بينما كانت السُّلطة العباسيّة تنحدر شيئاً فشيئاً، كان الفنّ الأدبي والفكر العلمي يتصاعدان حتى بلغا أوجهما، وتجلّى ذلك في الحركة العلميّة النَّشِطة التي سادت هذا العصر؛ *إذ تُرْجِمَت كتب اليونان وتعدَّدت المذاهب والنظريّات الفلسفيّة الواردة، كذلك تُرْجِمت الحكمة والمُثُل عن الفُرْس والهنود، وأخذت الحضارة العباسية تؤتي أُكُلَها في كل فرع من فروع العلم والفلسفة والأدب والفن؛ فَحَفِلَ هذا العصر بأسماء ضخمة في شتّى مناحي النشاط الفكري: فالفارابي من فلاسفته، والرازي من أطبائه، والأشعري من أئمته، والجنيد والحلاّج من أعلام متصوّفيه، وإخوان الصفا من روّاد نهضته، وابن العميد والهمذاني وابن عبّاد من كتّابه، وابن دريد والسّرّاج وابن فارس من أئمة النحو واللغة فيه* [2].. وجاء شعر المتنبي ثمرة طبيعية لهذا اللقاء الثقافي، ولتلك الفلسفات والمذاهب المتنوّعة، فعبَّرَ عن ذلك في شاعريّة منفردة، وتجلّى الفكر الدقيق لديه في شعر الزمان خاصة..

ثانياً ـ لمحة إلى سيرته الذاتيّة، وأثر ذلك في فلسفة الزمان لديه:

سيرة شاعرنا المتنبي مكرورة معروفة، لكنّ الذي يهمّنا ـ في عرضنا هذا ـ: سَبْرُ أغوار نفس صاحب هذه السيرة، ومحاولة اكتشاف العوامل التي هيّأَت لهذه النفس أن تنطلق وتثور هذه الثورة على الزمان، وتتعالى هذا التعالي..

---

(1) انظر: مبروك المناعي، أبو الطيب المتنبي قَلَق الشعر ونشيد الدهر، تونس، دار اليمامة للنشر والتوزيع، ط3، 1992م، ص16، 17.

(2) انظر: محمد أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي، الإسكندرية، دار الجامعات المصرية، 1972، 1973م، ص206 ــ 215، وانظر كذلك: إحسان عبّاس، ملامح يونانيّة في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1977م ، ص17ـ 21.

أبو الطيّب المتنبي، هو «**أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصَّمَد الجُعْفي الكِنْدي الكوفي**»[1]. وأمه، كما يروي السمعاني «**همدانيّة صحيحة النسب**»[2]، وكذلك جدّته التي كانت «**من صوالح النّساء الكوفيّات**»[3]، ووالده، كما أجمع معظم الرّواة، كان «**جعفيّاً صحيح النسب**»[4]، فالمتنبي يماني الأصل من النّاحيتين: من ناحية أبيه، ومن ناحية أمه..

ظهرت على المتنبي منذ صغره أمارات الذكاء والتفوق، فحمله والده إلى الشام وأدخله المكاتب، وطاف به بين القبائل فنشأ على الفصاحة والخشونة، وحتى بعد وفاة والده، دأب أبو الطيّب على ملازمة دكاكين الورّاقين، والأخذ عن أشهر اللغويين والأدباء في الشام والعراق كالزَّجاج (ت311هـ) وابن السرَّاج(ت316هـ) والأخفش الأصغر (ت315هـ) وابن دريد (ت321هـ) وأبي علي الفارسي (ت377هـ)[5]، ولكنّ «**مدرسته الأولى في الحقيقة كانت مجالسة الأعراب ومشافهتهم ثمَّ ملازمة حوانيت الورّاقين، ولهذا نشأ فصيحاً عالِماً بفنون القول واسع الاطلاع على اللغة غزير الرواية يستشهد عن كل ما يُسأل عنه بكلام العرب.. ثم إنه كان كثير الدَّرس يقضي معظم ليله وهو يطالع فأتاح له ذلك الاطلاع على العلوم الدخيلة من حكم فلاسفة اليونان ولاسيما أرسطو**»[6].

---

(1) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، بيروت، دار صادر، (1968)، المجلد الأول، ص 120. وانظر أيضاً: ابن الوردي، تاريخ ابن الوردي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1996م، ج1، ص281.

(2) أبو سعيد السمعاني، الأنساب، بغداد، ط المثنىّ، نشر «**مرجليوث**»، مخطوط مصوَّر، ورقة 506، وانظر: د. شاكر الفحام، مقالة (**تعقيب على ترجمة المتنبي**)، في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، تشرين الأول، 1980م، المجلد الخامس والخمسون، ج4، ص847، عن مخطوطة ابن منظور التي يحتفظ مجمع اللغة العربية بدمشق بصورة لها.

(3) انظر المرجع السابق، ص847.

(4) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، بيروت، دار الكتاب العربي، (**د.ت**)، ج4، ص 103، وانظر أيضاً: د. شاكر الفحام، المقالة السابقة ، ص847.

(5) انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، المجلد الأول، ص 120، 121.

(6) نعيم الحمصي، الرائد في الأدب العربي، دمشق ـ بيروت، دار المأمون للتراث، ط2، 1979م، ص275.

واتصل شاعرنا ببدر بن عمّار في طبرية ثم ما لبث أن تركه بسبب الحسّاد، ثم اتّصل بسيف الدولة أمير حلب ولزمه تسع سنوات كانت أطيب حقبة في حياة المتنبي، بعدها تركه وقصد كافوراً بمصر طامعاً في ولاية وعده بها الأمير الأخشيدي ثم أخلف وعده فانحرف عنه المتنبي وهجاه.. ثم راح يضرب في البلاد متقلّباً بين العراق وفارس، متّصلاً بابن العميد وعضد الدولة[1]، وأخيراً قُتِل في طريقه إلى بغداد.. وقد لفت نظرنا تفصيل إحدى المخطوطات في الوحشية التي اغتيل بها المتنبي: «**سار حتى وصل إلى النعمانيّة، بإزاء قرية يُقال لها (بنورى)، فوجد أثر خيل هناك، فتنسّم خبرها، فإذا خيلٌ قد كمنت له فصادفته..، وطُعِنَ طعنةً نُكِس عن فرسه، فلمّا سقط إلى الأرض نزلوا فاحتزّوا رأسه ذبحاً، وأخذوا ما كان معه من المال وغيره، وكان مذهبه أن يحمل مالَه معه أين توجَّه، وقُتل ابنه معه، وغلام من جملة خمسة غلمَة كانوا معه، وإنَّ الغلام المقتول قاتل حتى قُتِل**»[2]. أمّا الملامح العامّة لشخصية شاعرنا، كما استقرأناها من شعره وحياته: فهي القلق، والحساسية العالية، والتعّالي، وطول الأمل وبُعد الطّموح.

وسنبدأ بالقلق: لو بحثنا في سيرته عن أسباب هذا القلق، لوجدناها، بادئ ذي بدء، في أسرته فمن الظروف الخاصّة في حياة أبي الطيّب أنّه فقد أمه منذ نعومة أظفاره، تلك السيّدة التي منحَتْه الحياة وماتتْ قبل أن يتبيّن شيئاً من مخايلها وسِماتها، وقبل أن تتكوّن بينه وبينها أيُّ عاطفة مباشرة.. فبرأينا: غياب الحبيبة الأولى في حياة الإنسان (**الأم**) بقي ماثلاً في وجدان شاعرنا، وتجلّى بصور مختلفة في شعره على مدى مراحل حياته.. والغياب «**من أبرز مظاهر إحساس الشاعر بالموت، في حياته وفي شعره، ذلك أنّه يأتي معاكساً للحضور التام المكتمِل في وجود الإنسان، ومعاكساً لمعايشته واقعة الحياة بصورة متوازنة من الناحية النفسية**»[3]. هذا الغياب، أيضاً، هو الذي طبع شعره بطابع الحزن، والتمرّد، والثورة.

---

(1) انظر: ابن الوردي، تاريخ ابن الوردي، ج1، ص281، وانظر أيضاً: الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج4، ص102 ـ 105.

(2) د. شاكر الفحام، مقالة (**تعقيب على ترجمة المتنبي**)، عن مخطوطة ابن منظور، ص 850.

(3) د. محمد بن حسن الزير، الحياة والموت في الشعر الأموي، الرياض، دار أمية، ط1، 1989م، ص345.

- فالمتنبي «**لو رأى والدته واختزن في ذاكرته شيئاً من ملامحها، لَمَا وجدنا في نفسه وفي قلبه هذا الفراغ الكبير**»[1] هذا الإحساس بالفَقْد منذ صغره، أدركه حين صار شاباً يافعاً..، يوضح كولردج «**أن الرجل العبقري يحتفظ بإحساسات الطفولة ومشاعرها وهو في عنفوان رجولته**»[2]، ويرى د. جمال الدين الخضّور أنّ «**اللاشعور النفسي هو المرآة التي تستقرّ الأخيلة والطيوف في موانئها، بما تحمل من حب، وخوف، ورفض، وانسحاق، وشموخ**»[3].

- وجدّته التي كانت قوية حكيمة معتدّة بنفسها أثَّرَتْ في شخصيّته تأثيراً كبيراً، وحرَّكت فيه الإيمان بأنّه جدير بأسمى المناصب وأرفع الدّرجات بما له من صفات تؤهّله للرّفعة والسموّ، لكنها، برأينا، لم تكن المحرِّك الأساس لشخصيّته: بل هو شعوره بالحرمان والفقد المعنويَّيْن، فأيُّ حنان في الدنيا ـ مهما بلغ ـ لن يعوّض حنان الأم، وقد عوَّضته جدته جزءاً من هذا الحنان.. لكِنْ بقي جزءٌ كبيرٌ شاغراً في نفسه، واكتشف المتنبي هذا الفراغ بصورة جليّة واضحة مذ صار شاباً.. فالطفل اليتيم ـ حين يشبّ ويكبر ـ قد يجد تعويضاً في المرأة يحبّها، ويذكّره حنانها بحنان أمه الذي افتقده.. لكنّ هذا الحبّ غاب عن شاعرنا، وحتى لو وُجِد[4]، كما يروي البعض عن حبه خولة أخت سيف الدولة، فهو لم يُشبع هذا الحب ولم يتزوّجها، لذلك عشَّش

---

(1) أضاء الأستاذ هادي محيي الخفاجي في كتابه (سنوات ضائعة من حياة المتنبي: ردّ على كتاب طه حسين «**مع المتنبي**») فكرة البحث فيما يتعلق بوالدة المتنبي، انظر الصفحات: 71 ـــ 79 (بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 1995م) والاقتباس من الصفحة 71.

(2) د. محمد مصطفى بدوي، كولردج ، القاهرة، دار المعارف، مجموعة نوابغ الفكر الغربي (15)، ص 154.

(3) د. جمال الدين الخضّور، قمصان الزمن/فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص23.

(4) ذكر بعض الباحثين حبه لخولة، ولبعضهم وجهات نظر مقنعة. انظر: الأستاذ محمود محمد شاكر، المتنبي: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، القاهرة، مطبعة المدني، ص 225 ـ 250، وانظر أيضاً: عبد الغني الملاّح، المتنبي يسترد أباه، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1989م، الصفحات 125 ـ 147.

القلق في ذات شاعرنا.. «**وُلِد المتنبي في عصرٍ هَرِمٍ وربِّيَ منذ طفولته الأولى تربية جدّات.. فكبُرَ قبل الأوان، وعاش عمراً مليئاً بالتجاعيد**»[1]..

- وحين يتخطّف الموت جدّته، يتذوّق، للمرّة الثانية، مرارة اليُتم، ويتجرّع لوعة الحرمان.. ومَنْ يتعمّق قصيدته في رثاء جدته يخلص إلى نتيجة مهمة، وهي أنّ شاعرنا فَقَدَ سنداً قوياً في حياته، كان يرثي - في هذه القصيدة - أمَّه في جدته؛ فلقد مزج بين مشاعر الحزن العميق، والتحدّي، والفخر بالنفس.. يقول هادي الخفاجي: «**أرى أنّ المتنبي بقصيدته التي رثى فيها جدته إنمّا كان يرثي فيها تلك الأم التي لم يستطع أن يكوِّن لها صورة في نفسه، وفي قلبه، وفي عواطفه، وفي نظره غير صورة والدتها**»[2].

- يقول[3] في افتقاده مَن أحب:

خليلاي دون الناس حزنٌ وعَبْرَةٌ ... على فَقْدِ مَنْ أحببتُ ما لهما فَقْدُ

تلجُّ دموعي بالجفونِ كأنّما ... جفوني لِعَيْنَيْ كلِّ باكيَةٍ خَدُّ

يمتزج في هذا الشِّعر الجانب الشعوري باللاشعوري تماماً. وهذا من مقاييس عبقريّة الشاعر، يقول كولردج:«**وفي كل عمل فنّي يتحقّق التوفيق بين الخارجي والباطني، ويسم الوعي اللاوعي بميسمه، فيظهر الوعي في اللاوعي، والرجل العبقري هو الذي يجمع بين الاثنين، ولهذا السبب يجب عليه أن يشارك فيهما معاً..**»[4] فشاعرنا، هنا، جعلَ الحزن والعبرة خليلين له دون الناس، لأنهما

---

(1) مبروك المناعي، أبو الطيب المتنبي قلق الشعر ونشيد الدهر، ص41.

(2) سنوات ضائعة من حياة المتنبي، ص71.

(3) البيتان 10، 11 من القصيدة 70 - الديوان/ بشرح البرقوقي، ج1، ص 306، 307 (عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، راجعه وفهرسه د. يوسف الشيخ محمَّد البقاعي، بيروت، دار الكتاب العربي، 2007م)، (سأعتمد هذه النسخة من الديوان في إثبات أبيات المتنبي، إضافةً إلى: زيادات ديوان شعر المتنبي، وضعها عبد العزيز الميمني الرّاجكوتي، القاهرة، المطبعة السلفيّة ومكتبتها، 1345 هـ، أمّا بالنسبة للشرح، فسأعتمد شروحاً متنوعة ومختلفة).

(4) محمد مصطفى بدوي، كولردج، النص التاسع، ص 186.

يلازمانه ولا يفارقانه، فصار الفقدُ عقدةً متأصِّلةً في لا وعيه، لأنه اعتاد فقد كلِّ مَنْ أحبّ، وتجرَّع غُصَصَ البين والفراق..

وفي أنطاكية يذكر (**أمّه في جدّته**) مشتاقاً:

قد علَّمَ البينُ مِنّا البينَ أجفانا
تَدْمَى وألَّفَ في ذا القلبِ أحزانا
قد كنتُ أشفقُ من دمعي على بصري
فاليوم كلُّ عزيزٍ بَعْدَكُم هانا
إذا قَدِمْتُ على الأهوالِ شيَّعني
قلبٌ إذا شئتُ أن يسلاكم خانا[1]

فأبو الطيب إنّما كان يخاطب بهذه الأبيات تلك السيدة الواقفة وراء هذه الجدّة الرّؤوم، لأنّ مشاعر الإنسان تجاه جدّته، مهما عظُمت، فلن تطغَى أبداً على مشاعره تجاه أمّه التي ولدته.. فالأسى والحزن، وهذا التذكّر لجدته في شعره ما هو إلا صورة مُقَنَّعَة لحزنه على أمه التي افتقدها طفلاً صغيراً.

ـ ولمّا اعتُقِلَ وطال اعتقاله كتب إلى الوالي أبياتاً أشار فيها لأمه:

بيدي أيها الأميرُ الأريب لا لشيءٍ إلاّ لأنّي غريب
أو لأمٍّ لها إذا ذكرَتْني دمُ قلبٍ في دمع عينٍ يذوب[2]

في هذا البيت الأخير تتجلّى عاطفة الأمومة والبنوّة واضحة لا ريب فيها..

- كما يلفت نظرَنا، أيضاً، استعمالُه ألفاظَ القتل والموت والدم والجراح في مقدماته الغزلية، بصورة لافتة للنظر، كقوله:

ـ المَوْتُ أَقْرَبُ مِخْلَبَاً مِنْ بَيْنِكُمْ
والعَيْشُ أَبْعَدُ مِنْكُمُ لا تَبْعُدُوا

(1) الأبيات: 1، 7، 9 من القصيدة 268 ـ الديوان، ج2، ص 460، 461.

(2) المقطعة ـ 1ـ من زيادات ديوان المتنبي، البيتان 1، 2، ص 12.

إنّ الـــــتي سَـــــفَكَتْ دَمِـــــي بِجُفُونِهـــــا
لم تَـــــدْرِ أنَّ دَمِـــــي الـــــذي تَتَقَلّـــــدُ[1]

* *

_ فَهُـــــنَّ أَسَـــــلْنَ دَمـــــاً مُقْلَتِـــــي
وعـــــذَّبْنَ قَلْـــــبي بِطُـــــولِ الصُّـــــدودِ[2]

_ كَـــــمْ قَتِيـــــلٍ كَمَـــــا قُتِلْـــــتُ شَـــــهِيدِ
بِبَيَـــــاضِ الطّلَـــــى وَوَرْدِ الخُـــــدُودِ[3]

* *

_ لـــــولا مُفَارَقَـــــةُ الأَحْبَـــــابِ مـــــا وَجَـــــدَتْ
لهـــــا المَنَايَـــــا إلى أَرْوَاحِنـــــا سُـــــبُلاً[4]

ونرى أنّ هذه الألفاظ تعكس جرحه النازف بفقده أمه، خاصة أنها وردت في معرض الغزل، أي عند ذكره للمرأة، فكأنه يستحضر صورة والدته في كل مرة يحاول فيها أن يتغزل، فلا يجد ما يسعفه أو ينزل على قلبه السكينة والاطمئنان، فإذا به يصارع ويقاتل، وكأنه يصارع هذا الزمن الذي حرمه من والدته وحنانها الذي لا يضاهيه حنان مهما بلغ..

وفي قوله الذي يخاطب به ممدوحه علياً التنوخي:

أَمُنْسِـــــيَّ السُّـــــكُونَ وحَضْـــــرَمَوْتًا
ووالـــــدتي وكنـــــدةَ والسَّـــــبيعا[5]

يلفتُ نَظَرَنا استخدامه لفظ **(والدتي)** بهذه الطريقة التي تشي بهواجسه وما يحمله في قلبه لهذه الأم، فهو يحاول أن يوهم نفسَه بقدرة ممدوحه على أن ينسيه هذه الأم، ومعالم الأرض التي حملت ذكريات نشأته الأولى، ولكن هيهات.. من يستطيع أن ينسيه **(والدته)**؟.

(1) القصيدة ـ 62ـ الديوان، ج1، البيتان 2، 3، ص280، 281.
(2) القصيدة ـ 63ـ الديوان، ج1، البيت 2، ص288.
(3) القصيدة ـ 60ـ الديوان، ج1، البيت1، ص272.
(4) القصيدة ـ 192ـ الديوان، ج2، البيت 3، ص160.
(5) القصيدة ـ 137ـ الديوان، ج1، البيت33 ،ص472.

نخلص مِمّا سبق عرضه للآتي : إنّ جُرْحَ المتنبي في فقدِهِ أمَّه هو الجرح الحقيقي واللُّغز الغامض في حياته، ويُعَدُّ عاملاً مُهمَّاً مؤثِّراً في شخصيّته، يُضَافُ إلى العوامل الأخرى التي تحدّث عنها النّقّاد[1].

ـ أمّا والد المتنبي، فاسمه الحُسَيْن، وذكر بعض خصومه وهجّائيه أنّ أباه كان سقّاء وأضاف بعضهم أنّ اسمه «**عيدان**»[2]. ولم يُعِرْ ابن خلكان هذه الدعوى اهتماماً، ويرى د. شوقي ضيف أنها «**دعوى ملفّقة كيداً للشاعر الفذّ وحَسَداً، وكل شيء في سيرة الشاعر يؤكّد بطلانها**»[3]، ويقول أيضاً:«**على الرغم من أنّ المتنبي كان كثير الخصوم، وكان فيه استعلاء يوغر صدور كثيرين عليه من الشعراء وغير الشعراء، فلو أنه كان مدخول النَّسَب، لغمزه بذلك خصومه، ولشنّعوا به عليه أقبح تشنيع. وأشعاره طافحة بإيمانه بعروبته وبانتسابه لها، وصدوره عنها**»[4]..

ويقول حسن الإمراني: «**أفيمثّل رجل غُفْل خامل، من نسب وضيع، يحترف أبوه السقاية، كل ذلك الخطر، فيُهَدَّد ويُشَرَّد، ويُمنَع من دخول بلده، حين يفكّر في العودة إليه؟!**»[5]، ودعا بعد ذلك، في أكثر من موضع من كتابه، إلى استقراء الخبر الذي يقول إنّ والد المتنبي كان علويّاً شريفاً استقراءً جديداً.

---

(1) كفقر المتنبي في بداية حياته، وأرى أنّ هذه العوامل (فقده الحنان الأسري، إضافة لفقره) دفعت شاعرنا دفعاً ليعوّض عن هذا النقص، وتجلّى ذلك في رغبته في تحقيق المجد والسيادة، ولا أنكر العوامل الخارجية التي أحاطت بأبي الطيّب، والتي أثّرت تأثيراً كبيراً في ذاته، فدفعَتْه إلى الرّغبة في النهوض بالأمة العربية الإسلامية نحو الأفضل، وتخليصها من كل المظاهر السلبية..

(2) انظر: د. شاكر الفحام، مقالة (**تعقيب على ترجمة المتنبي**)، ص 846، على لسان أبي الحسن محمد بن يحيى العلوي الزيدي، عن مخطوطة ابن منظور.

(3) تاريخ الأدب العربي/ عصر الدول والإمارات، مصر، دار المعارف، ط4، 1996م، ج5، ص 342.

(4) البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، القاهرة، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، 1972م، ص 47.

(5) المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط1، 1994م، ص 132.

ـ هذا الحِرْمان لشاعرنا من حقّه المشروع في الانتساب إلى أبيه، نتج عنه شعورٌ عارمٌ بالظُّلم والضَّيْم.. ولهذا أخذ يضرب في الآفاق متسلِّحاً بصبرٍ وعزيمةٍ وإرادةٍ لا حدَّ لها، باحثاً عمَّن يأخذ بيده في إثبات هذا الحقّ.. ولكنّه ـ في هذه الرحلة الطويلة ـ عانى ما عانى، وصارع هذا الزمان وصرعه:

أذاقَنـي زَمَنـي بَلْـوَى شَـرِقْتُ بهـا
لـو ذاقهـا لبكـى مـا عـاشَ وانْتَحَبَـا
وإن عَمَـرْتُ جعلـتُ الحـربَ (والـدةً)
والسَّـمْهَرِيَّ (أخـاً) والمَشْـرَفيَّ (أبـا) (1)

إنَّ ذكر المتنبي للوالدة، والأخ، والأب في هذا الموضِع ـ (**يمدح المغيث بن علي العجلي في أنطاكية**) ـ يحمل بعداً نفسيّاً عميقاً، ويعبّر عن البؤرة العاطفية المكبوتة في نفسه بسبب حرمانه من حنان الأم، وحنان الأسرة الطبيعيّة المؤلَّفة من أبٍ وأمٍ وإخوة..

ـ ومن أسباب قلق شاعرنا، أيضاً، ما يتعلّق بظروف عصره: «**إنّ العناصر الذاتية في شخصية المتنبي أخذت لحمتها من نسيج البنية الموضوعية لعصره ـ العصر الذي كان مقدَّراً له أن يقلع فسقط، فانتقل الشَّرْخ الحضاري إلى روح المتنبي.. إنّ الإحساس المريع بسقوط زمانه يلوّن كل شعره.. إنّ الشّرخ الذي أصاب الحضارة العربية فجأة قد عبّر عنه المتنبي بنبرة قاسية.. إنّ ولع المتنبي بتصوير المظاهر المتغيّرة التي يتّخذها الزمان والدهر والدنيا جعلته يطارد المفارقات في تقلّباتها المتعددة**»(2).. لقد استبطن المتنبي عصراً بكامله وبكل تناقضاته، وعبّر عن إحساسه الدقيق بالزمن واتجاهاته.

ولا ننسى أنّ الكوفة ـ مسقط رأسه ـ قد لقيت أشدَّ العنت والاضطراب من جرّاء هجوم القرامطة؛ فقد أغاروا سنة 315 هـ ـ كما أغاروا قبلها وأغاروا بعدها ـ على هذه البلدة، ولم يكن عمر المتنبي إذ ذاك أكثر من اثنتي عشرة سنة، أي في المرحلة التي تلتصق الأحداث في مخيّلة الطفل، وتؤثّر فيه في المستقبل..

---

(1) القصيدة 24 ـ الديوان، ج1، البيتان 35، 36، ص 157.

(2) عبد السلام نور الدين، المتنبي والتحليل النفسي: مقالة عن الشّابكة: موقع الصقر: **(http://thaqafa.sakhr.com/motanaby/manaheg/0017.asp)**.

ـ ونـأتي الآن إلى الملمـح الثـاني مـن ملامـح شخصـية شـاعرنا، ألا وهـو: الحساسية العالية، يقول الأستاذ محمود محمد شاكر: «**وكان مِمّا ورثه عن جدته هذا الإحساس المرهف الدقيق الذي يهتزُّ في قوّته وكبريائه، لا في ضعفه وذلّه. واجتماع الذكاء والحسّ المرهف هما آلةُ كلِّ شاعر، وقد ظفر المتبني من كليهما بنصيب الأسد الهصور**»[1]، ويقول د. طه حسين: «**نفس المتنبي كانت من الدقّة والرقّة، ورهافة الحس، بحيث يؤذيها أقل شيء ويثيرها أهون أمر**»[2].. وبرأينا هـذا الإحسـاس المرهـف أتـاه أيضـاً مـن ظـروف نشـأته ويُتمـه. ولا نوافـق شفيق جبري في قوله: «**المتنبي صاحب إحساس شديد، ولا يخلو هذا الإحساس في بعض المواطن من شيء من القسوة، وأيُّ قلب أقسى من القلب الذي يأنس بالدم ومشاهده، فلقد ذكر أبو الطيب الدم في كثير من شعره، ولا يبعد أن يكون الرجل ميّالاً إلى الفتك**»[3].. فشاعرنا ربما أنس بالدم لا لأنه ميّالٌ للفتك؛ بل لأنّ حياته كانت في جملتها أسىً مختلطاً بالدم والحزن، وفقدان مـنْ يحبّهم ويعدّهم سنداً له في حياته، فَقَدَهُم واحداً إثر واحد: ابتداءً بأمه، ثم والده، ثم جدّته، ثم زوجه[4]، ثمّ الرجال الذين أحبّهم وكانوا أوفياء له وقت الشدّة، مثل أبي شجاع فاتك..

وهـذا مـا يفسِّر كثرة النـزوع التـأمّلي، وكثـرة ذِكْـر الموت والرّحيل في شعره[5].. ومما يلفت النظر، أيضاً: كثرة ذكره لكلمة (**النَّفْس**) في شعره[6]، هـذا يعكس وعـي شـاعرنا وإحساسـه الشـديد بنفسـه أولاً، وبـالنفس الإنسـانية ثانياً.

ـ وإحساسه بنفسه يقودنا إلى صفة التعـالي عنده: ولا ريب بـأنّ أبا الطيب قد شغل نفسه بنفسه كثيراً، ولعلّه لم يدع قصيدة مـن القصـائد إلا بـثّ فيهـا ـ

---

(1) المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص67.

(2) مع المتنبي، ص599.

(3) المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، دمشق، مكتبة الشرق، 1930م، ص 156، 157.

(4) أكّد الأسـتاذ محمـود محمـد شـاكر أنه فقدهـا في حياتـه، اسـتقراً ذلك مـن أخبـار المتـنبي وشـعره، وحـدّد ذلـك سـنة 337 هــ، في أول صـحبته لسـيف الدولـة: انظـر الصفحات: 208 ـ 212 / المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا.

(5) سنفصّل ذلك لاحقاً.

(6) أحصَيْتُ ذلك فبلغ عدد المرّات التي وردت فيها كلمة (نفس) في شعره قرابة 200 مرة.

على نحو ما ـ فخره بنفسه واعتداده بذاته.. وأعود هنا فأربط بين هذه الظاهرة في شخصيته وشعره، وبين ناحية من نواحي النَّقص العاطفي الذي تعرّض له المتنبي في صغره، وعلى مدى حياته؛ *فقد لوحظ أنّ شدّة شعور الإنسان بناحية خاصة من نواحي النّقص تدفعه إلى ابتغاء المجد وطلب العظائم، و«أدلر» العالم النفسي المعروف يردّ كل موهبة إنسانية سامية إلى الرغبة في التعويض عن لون أصيل من ألوان النقص*[1].. وأود التعليق على قول د.خليل الموسى: «**هذه هي شخصية المتنبي غير العاديّة، شخصيةٌ متعاليةٌ معقّدةٌ، ولكنها سريعة التأثُّر والعَطَب**»[2]. أوافق د. خليل الموسى في ناحية، وأخالفه في أخرى.. فشخصية شاعرنا متعالية حقاً، وتدخل في تكوينها ظروف متشابكة معقّدة، لكنّها ليست سريعة العَطَب.. إنّها شخصية قويّة متماسكة، وقفَتْ كالإعصار العاتي في وجه أقسى الظروف وأحلكها.. ولكِنْ هل ننكر على شخص شاعرنا أن يحزن إذا ما واجه موقِفاً يستدعي الحزن؟ فنفسه ـ في النهاية ـ نفسٌ إنسانية لابدَّ أن تضعف أحياناً، لكنها سرعان ما تقف شامخة.

ـ ونصل إلى الملمح الأخير من ملامح شخصية المتنبي، وهو: الطُّموح، فأبو الطيّب كان يحمل بين جنبَيْه طموحاً قلَّ أن نجده لدى شاعر آخر، وطموحه جعله مهموماً منشغل البال دائماً، «**وإذا بحثنا عن أسباب قلقه وجدناها كثيرة، وأهمُّها طموحه الذي لا حدودَ له، وقد كان هذا الطموح أكبر من قدرات شاعرٍ أيٍّ شاعرٍ.. وكان دائم الموازنة بين هذا الطموح وما تحقّق منه، فكانت كفّة الطّموح تتزايد مع تقدّم العمر في حين كانت كفة الإنجازات تتناقص.. وكان العمر يمضي، فتكالب عليه الدهر والزمن والخصوم ومن كان يظنُّهم أصدقاء له**»[3].. ومن الجدير بالذكر أنّ الدهر والأيام والزمن تجاوزت التجريد إلى التشخيص، عند المتنبي؛ إذ جعل منها كائنات تطارده، وتقف في طريقه، وتحول بينه وبين تحقيق مطامحه البعيدة..

---

(1) انظر: علي أدهم، مقالة: أبو الطيب المتنبي بين الغرور والطموح والحزن، في مجلّة الكاتِب المصري، العدد4 ، يناير، 1946م، المجلد1، ص 504، 505.

(2) خليل الموسى: جماليات القصيدة في شعر أبي الطيب المتنبي، دمشق، دار بعل، ط1، 2006م، ص22، ووسم نفس المتنبي بـ (السريعة العطب) أيضاً في الصفحة (29) من كتابه.

(3) المرجع السابق، ص31.

ـ ولا بد، قبل الختام، من ذِكر حجر الزاوية الثالث[1] في بناء شخصية المتنبي، إنها البادية التي أنفق فيها أربع سنوات[2]: **«وأربع سنوات في مثل سنّ المتنبي كانت تكفي لتغرس في طبيعته كل طبيعة الصحراء، من جفاف وشظف عيش وقوّة على مصارعة وحش، وشجاعة في مقاتلة لص؛ وحذر من مصادقة صديق وشك في رفقة رفيق»**[3]، هذه السنوات في الصحراء علّمَتْ شاعرنا أن يصارع الدهر والزمان، حتى لقد عدَّ الدهر من أعدائه، وتمنّى أن يتجسّد شخصاً لكي يخضّب شعر مفرقه حسامه..

ـ وهكذا وجدنا أنّ جوانب شخصية شاعرنا تعدَّدت، وكان للتكوين الداخلي لهذه الشخصية أثر كبير في ذلك **«فالأديب الحقّ هو مَنْ تأثّرت نفسه بالحياة ومظاهرها تأثّراً خاصّاً يتّفق ونفسيّته ومزاجه، ثم هو يحاول بأدبه أن ينقل هذا التأثّر إلى الناس، ويجعلهم يشعرون بما يشعر وينفعلون بما ينفعل»**[4].

ثالثاً ـ مفهوم الزمان:

لقد شغلت ظاهرة الزمان الإنسان منذ أن دبَّ ودرج في هذا الكون، لأنه في الزمان يُعْلَن يوم مجيئه إلى الحياة، وبالزمان يُسَجَّل يوم رحيله عنها، وبين الميلاد والموت يعيش مراحل حياته مع الزمان لينتقل من طور إلى طور جسماً وعقلاً، ويحقّق ما يريده وما يهدف إليه.. وإذا كان هذا هو شأن الإنسان مع الزمان، فإنه قد يجد نفسه أحياناً في صراع معه، ويتمثّل هذا الصّراع في كيفية السيطرة عليه حتى لا يصبح عبداً له، خاصة عندما يكتشف ذاته المتمثّلة في قدرة أو موهبة علميّة أو أدبيّة، فيكبر طموحه وهدفه في هذه الحياة .. وهذا ـ بالضبط ـ حال شاعرنا المتنبي مع الزمان. وحتى نتبيّن ذلك، لابدَّ في البدء من التعريف بالزمان لغوياً، واصطلاحياً، وشعرياً.

---

(1) الأول ظروف نشأته ونسبه وأسرته، والثاني عصره.

(2) قام الباحث هادي الخفاجي ببحث دقيق، وتحقيق وتمحيص للفترة التي قضاها المتنبي في البادية، فتوصّل إلى أنها أربع سنوات/ انظر: سنوات ضائعة من حياة المتنبي، ص80 ـ 88.

(3) المرجع السابق، ص87.

(4) د. عبد الفتاح صالح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 1983م، ص49.

مفهوم الزمان لغوياً:

«**الزَمَن والزمان: اسمٌ لقليل الوقت وكثيره، ويُجمَع على أزْمانٍ وأَزْمنةٍ وأزْمُنٍ**»[1]. وأزمن الشيء: «**طال عليه الزمان**»[2]، *وكل من «الزّمان» و«المدّة»، و«الحين» و«الوقت» يطلق على المقدار المحدود من الدهر*[3]، والدهر: «**اسم لمدّة العالم من مبدأ وجوده إلى انقضائه**»[4].. ونجد تعريف الدهر وتعريف الزمان عند أبي هلال العسكري واحداً، يقول في تعريف الدهر: «**إنه جمع أوقات متتالية مختلفة أو غير مختلفة**»[5]، ويعرِّف الزمان بالتعريف نفسه[6]. *والأزمنة عند الصرفيّين ثلاثة، وهي الماضي، والحاضر أو الحال، والآتي أو المستقبل*[7]. ونطمئنّ، بعد جمع هذه الأقوال، إلى أنّ الزمان لفظ يُطلَق على الوقت قليلهِ وكثيرِه، ولا فرق بين كلمتي (**الزمن**) و(**الزمان**).

مفهوم الزمان اصطلاحياً:

استحالت مقولة الزمان إلى إشكالية من أمّهات المسائل الفلسفية التي أرّقَت العقول، وتضاربت بشأنها الرؤى واسترعت الاهتمام واستأثرت به، وبزَّت جميع إشكاليات الفلسفة منذ وُجِد الإنسان.

---

(1) إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1979م، ج5، ص2131.

(2) أبو منصور محمّد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، القاهرة، مطابع سجل العرب / الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ت)، ج13، ص232.

(3) أحمد الشنتاوي، إبراهيم زكي خورشيد، عبد الحميد يونس، دائرة المعارف الإسلامية، مراجعة د. محمد مهدي علاّم، وزارة المعارف، (د.ت)، المجلد العاشر، ص389، 390.

(4) أبو البقاء الكفوي، الكليات، أعده للطبع ووضع فهارسه: د. عدنان درويش، محمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط2، 1993م، ص444.

(5) الفروق في اللغة، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1979م، ص263.

(6) المصدر السابق نفسه، ص264.

(7) بطرس البستاني، محيط المحيط، بيروت، مطابع مؤسسة جواد للطباعة، 1983م، ص379.

والمذاهب التي وضعها السالفون من الفلاسفة في الزمان يمكن أن تُرَدّ، كما يرى د. عبد الرحمن بدوي[1]، إلى ثلاثة مذاهب رئيسة: المذهب الطبيعي، ويمثّله أرسطو الذي حلّل الزمان تحليلاً يمكن أن يُعَدّ الصورة العليا لتفسير الزمان والوجود المرتبط به عند الأقدمين، ثم المذهب النقدي، أي المتصل بنظرية المعرفة، وهو الذي أقامه «**كنت**» وسار عليه من تأثّر به حتى نهاية القرن الماضي، والثالث هو المذهب الحيوي الذي فصّله برجسون. هذا في داخل ميدان الفلسفة، أما في الفيزياء فثمة مذهبان رئيسان: المذهب المطلق، ويمثّله نيوتن خاصّة، والمذهب النسبي الذي وضعه إينشتين.

ولذلك اجتهد البحث أن يدرس الزمان على أساس هذه المذاهب الثلاثة:

المذهب الطبيعي[2]:

وسنعرض فيه لآراء الفلاسفة اليونان، والفلاسفة العرب الذين نجد آثاراً للتفكير اليوناني في فلسفتهم:

- ينظُمُ الزمان حياة الموجودات في ماض وحاضر ومستقبل، وفي ليلٍ ونهار عبر تعاقبٍ وتغيّرٍ مستمرَّيْن، فقد أكّد هرقليطس (**450 ـ 475 ق.م**) حقيقة مهمة في الزمان وهي التغيّر: فكل شيء عنده في سيلان دائم، والقول المشهور الذي يعبّر به عن هذا المبدأ هو: «**لا تستطيع أن تنزل في نفس النهر مرّتين..لأنّ مياهاً جديدة تتدفّق فيه**»[3].

- ويتشابه أفلاطون (**428 -399 ق.م**) في رأيه مع هرقليطس، إذ يرى أنّ «**كل شيء يتحرّك، ولا شيء في سكون**»[4]، وينظر أفلاطون للزمان *على أنه مظهر من مظاهر النظام في العالم، وهو من ناحية الحركة أزليّ أبديّ، وهو*

---

(1) انظر: موسوعة الفلسفة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1984م، ج1، ص309، وانظر: دراسات في الفلسفة الوجودية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980م، ص290، والزمان الوجودي، بيروت، دار الثقافة، ط3، 1973م، ص48.

(2) يُقصَد به أنّ أرسطو وتلاميذه نشدوا الزمان في الحركات والتغيّرات الجارية في العالم المحسوس.

(3) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ص534.

(4) المرجع نفسه، ص534.

النموذج الحيّ لوجود الله؛ لأنّ الله أزليّ أبدي[1]، أمّا صور الزمان فهي «**ما كان، وما سيكون**»[2].

ـ أما أرسطو (**384 -322 ق.م**)، فيتحدّث عن الزمان *باعتبار أنه لا يوجد إلا بوجود النفس العاقلة*[3]، وهو بهذا يختلف عن أفلاطون، ويعرّف الزمان بأنه «**مقدار الحركة بحسب المتقدِّم والمتأخِّر**»[4]، فنحن نَعْرِف الزمان بوساطة الحركة أي *عندما يقطع جسم متحرّك مجموعة من النقاط في فترة زمنية معينة، فنميّز فيها بين نقطة وآن سابق، ونقطة وآن لاحق*[5]. ويرى أنّ الزمان *يستمدّ وجوده الحقيقي من الآن، وذلك لأن الآن هو الحاضر، والحاضر هو وحده الموجود، بينما الماضي كان وليس بعد، والمستقبل لم يأت بعد.. وبهذا لا يدخل الزمان في الوجود إلا بوساطة الآن، أو بعبارة أخرى على صورة الحاضر*[6]. في حين لم يعترف أفلاطون بالآن، لأنها، *برأيه، لحظة غير معقولة؛ فهي تفترض البقاء، ولو أقصر مدة، فيما ليس بكائن إطلاقاً، بل في تغيير مستمر أبداً*[7]..

وتكمن الجدّة في نظرات أرسطو للزمان، برأيي، في أنه حاول أن يعرف الزمان على نحو أكثر اتساماً بطابع الفيزياء، فلم يعد الزمان يُعرَف ميتافيزيقياً على أنه صورة للأبدية، بل أصبح يُعرَف كنظام عددي يبيّن اتجاه الحركة، فهو يبين ما يتقدّم وما يتأخّر..

---

(1) انظر: د. علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 2006م، ص 81، وانظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، الصفحات: 53، 54، 56، 71، 74.

(2) انظر: د. محمد علي الجندي، إشكالية الزمان في فلسفة الكندي، مصر (**جامعة المنيا**)، مكتبة الزهراء، ط1، 1991م، ص35.

(3) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ص111.

(4) عبد الرحمن بدوي، أرسطو، الكويت ـ وكالة المطبوعات، بيروت ـ دار القلم، ط2، 1980م، ص219.

(5) انظر: د. محمد علي الجندي، إشكالية الزمان في فلسفة الكندي، ص21، 22.

(6) انظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص70، 71.

(7) المرجع السابق، ص71.

ـ ويميل أفلوطين (**204 -270م**) للتشابه مع أفلاطون في رأيه في الزمان، فهو يرى أنّ *الزمان جوهر لا عَرَض، ويعرّفه بأنه حياة النفس وحركتها بعدما تغادر السكون الذي كانت عليه في عالم العقل عالم الأبدية، فيكون الزمان نتيجة لذلك صورة متحركة للأبدية*[1]، وهذا ما قاله أفلاطون في «**طيماوس**»[2].

ـ وننتقل الآن للحديث عن الزمان عند الفلاسفة العرب الذين استناروا بهدي آراء فلاسفة اليونان، ولكنهم طوّروا هذه الآراء واستدركوا ما بها من نقاط الضعف:

ـ فالكندي (**185 -252 هـ**) *يَعُدُّ الزمان مدّة تعدّها الحركة، غير ثابتة الأجزاء، وأنّ الوقت: نهاية الزمان المفروض للعمل. ويرى أنّ فكرة الزمان هي التي تساعد على إدراك السرعة والبطء في الحركة، أما «**الآن**» فهو ما يصل الزمان الماضي بالزمان الآتي، وهو لّما كان لا بقاء له فهو ليس زماناً؛ ولكن إذا عدَّ الإنسان بعقله الانتقال من آن إلى آن أدرك معنى الزمان.. والزمان لا يوجد مستقلاً عن العالم وحركته، وهو حادِث له بداية*[3].. نلاحظ فهماً عميقاً للزمان عند الكندي، واستيعاباً لآراء الفلاسفة السابقين، أرسطو خاصة، مع التنبّه إلى ما في آرائهم من نقاط الضعف.. وتجاوزِها.

ـ وقد استطاع ابن سينا (**370 -428هـ**) استيعاب مفهوم الزمن الأرسطي، ثم تطويره إلى درجة أنه لم يَعُدّ الزمن مجرد مقدار للحركة بل هو «**إمكان ذو مقدار يطابق الحركة**»[4]، ومن هذا التطابق بين الحركة والزمن تمكّن ابن سينا من إثبات اتصال الزمن لأن «**كلّ ما طابق الحركات فهو متّصل،**

---

(1) انظر: د. حسام الدين الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980م، ص65، وبدوي، الزمان الوجودي، ص78، 79.

(2) انظر: د. أميرة مطر، الفلسفة عند اليونان، القاهرة، 1974م، ص449.

(3) انظر: حسام الدين الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص147، ومحمد علي الجندي، إشكالية الزمان في فلسفة الكندي، ص 56، 59، 97، 99، وأحمد الشنتاوي، دائرة المعارف الإسلامية، ص391، 392.

(4) ابن سينا، النّجاة، القاهرة، ط2، 1938م، ص115.

ومقتضى الاتصال متجدد»[1]، أما الدّهر فيعرّفه بأنه **«المعنى المعقول من إضافة الثبات إلى النفس في الزمان كله»**[2]..

كما توصّل ابن سينا إلى حلّ كثيرٍ من إشكالات مذهب أرسطو، ومن أبرزها إشكال أزليّة العالم، فقد *وضع نظرية تتوسّط القول بين حدوث العالم زمانياً وقدمه، أطلق عليها نظرية الحدوث الإبداعي؛ فالزمان مُبْدَع، أي يتقدّمه محدثه وباريه بالذات، لا بالزمان والمدّة*[3]..

ـ ويرى أبو حامد الغزالي **(450 -505هـ)** أنّ الزمان أمر نسبي، وهو حادث، لأنه ناشئ عن حركة العالم، وهي عنده حادثة، أمّا افتراض زمان قبل وجود العالم فهو عنده من أغاليط الوهم[4].. وهو يشتدّ في محاربة قول أرسطو بقدم العالم، ولكنه يتساهل مع مذهب أفلاطون[5].

ـ ويتشابه ابن رشد **(520 -595هـ)** مع أرسطو في مسألة قِدَم الزمان وأزليّته، ويرى أنّ *الزمان وجوده بيّنٌ بنفسه.. ولا يمكن أن نتصوّر زماناً إن لم نتصوّر حركة، وما لم نشعر بها لم نشعر بالزمان كحال أصحاب الكهف. وعند الاستغراق الشديد، في عمل لذيذ، يقصر الزمان.. وفي القلق يبدو طويلاً*[6].

ـ ويسبق أبو البركات البغدادي **(المتوفى سنة 547هـ)** عصرَه، ليقرّر أنّ الشعور بالزمان عند الإنسان الواعي ظاهرة نفسيّة أو حدسيّة تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها ووجودها قبل كل شيء تشعر به وتلحظه[7].. وهذا الشعور يمكن أن يكون موجوداً عند الإنسان، حتى عندما يكون ساكِناً وادِعاً، لا

(1) المصدر نفسه، ص115.

(2) أحمد الشنتاوي، دائرة المعارف الإسلامية، ص396.

(3) انظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ص54.

(4) انظر: أبو حامد الغزالي، تهافت الفلاسفة، تعليق: محمود بيجو، دمشق، مطبعة الصباح، (د.ت) ص39، 61.

(5) انظر: أحمد الشنتاوي، دائرة المعارف الإسلامية، ص388.

(6) انظر: حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص 104، 105، وانظر: محمد علي الجندي، إشكالية الزمان في فلسفة الكندي، ص28، 58، 59.

(7) يتفق أبو البركات هنا مع برجسون.

يدرك شيئاً بالحواس، ولا يشعر بحركة متحرك، فهو في هذه الحالة يشعر بمضيّ الزمان، ويقدِّر له ما يليق به من الحركات.. ويرى أنّ الزمن ليس جوهراً محسوساً، ولا جوهراً قارّاً[1] في الوجود، بل هو كمّ، لكنه ليس كمّاً متّصلاً في الوجود؛ لأنّ ما مضى منه قد انعدم، وما سيأتي لم يوجد بعد، إذ الوجود يفصله جزءاً بعد جزء إلى ماضٍ ومستقبل، وهو أيضاً ليس كمّاً منفصلاً؛ لأنّ بعضه يتلو بعضاً إلى درجة أن يشعر الإنسان بالاتصال المستمر دون توقف فيه، فهو متّصل في ماهيّته، منفصل في وجوده[2]..

ممّا لفت نظرنا تحديد أبي البركات للزمن بـ «الكمّ»، فهو، برأينا، من أعمق مفكّري الحضارة الإسلامية، لأنه يصل إلى النتيجة ذاتها التي وصلت إليها نظرية الكمّ، وهي أحدث نظريّة في الزمان[3]..

ـ ممّا سبق، نجد أنّ الفلاسفة العرب[4] لم يكونوا تابعين للفلاسفة اليونانيين تبعيّة مطلقة، بل كانت لهم آراؤهم الخاصّة، المتميّزة في الزمان.

المذهب النقدي:

جاءَ ممثلو هذا المذهب بنظرية في الزمان تخالف نظرية اليونان، من أبرز هؤلاء: كنت، وهيغل..

---

(1) الزمن عند بعض الفلاسفة: «مقدار هيئة غير قارّة» أي ليست مجتمعة، فهذا الجسم (**الكأس أو الإبريق مثلاً**) قارّ لأنه مجتمع بكيانه، وإنما الزمن يتقدّم بعضه على بعض فليس مجتمعاً في وقت معين، بل هو متغيّر / انظر: عبد الكريم اليافي، وعبد الرحمن الحلبي، مقالة (**التصوّف ومفهوم الزمان في الفكر العربي**)، في: مجلة المعرفة، العدد 238، السنة العشرون، كانون الأول، 1981م، ص112.

(2) انظر: أبو البركات البغدادي، المُعتَبَر في الحكمة، حيدر آباد الدكن، ط1، 1358هـ، ج3/ ص40، وج2/ ص73، 74، 77، 78.

(3) ترى هذه النظرية أنّ الزمان منفصل وليس متصلاً، ومعنى الانفصال في الزمان أو الزمانيّة أنها مكوّنة من وحدات منفصلة بعضها عن بعض، وتُبنى هذه النظرية على النسبيّة / انظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص196، 197، 240، 242.

(4) اقتصرتُ في بحثي عن الزمان عند الفلاسفة العرب على البارزين منهم، الذين قدّموا آراءً متميزة في الزمان، وغيرهم كثيرٌ لا يتّسع المقام لذكر آرائهم، منهم: إخوان الصفا، وأبو سليمان السجستاني، ومحمد بن زكريا الرازي، وفخر الدين الرازي..

ـ تمثّل نظرية كنت (1724 -1804م) انعطافاً حاسِماً للتطوّر التاريخي لفلسفة الزمن، فهو يحارب بشدّة كل دعوى تدّعي أن للزمان حقيقة مطلقة، ويرى أنّ *للزمان حقيقة تجريبيّة؛ فالزمان ليس مُدْرَكاً تصوّرياً منطقياً، بل هو شكل من العيان الحسّي.. وهو امتثال ضروري يقوم بدور الأساس لكل العيانات، فالظواهر لا تُدرَك دون تصوّرِ زمان، ولكن الزمان يُدرَك دون ظواهر*[1] ـ أمّا هيغل (1794 - 1866م) الذي كان معجباً بكانت، فقد انفرد عنه بآرائه.. إذ يمثّل[2] الفلسفة العقلية بنظرته الشاملة العقلية إلى الكون[3]، ويرى أنَّ «**الصيرورة هي الزمان**» و«**ما يحرّك العالم بوجه العموم هو التناقض**»[4].

المذهب الحيوي:

إذا كانت نظرة بعض الفلاسفة القدماء تتبنّى فكرة ثبات الزمن، فإنّ برجسون (1859 -1941م) حاول أن يدرك الزمان في سيلانه الدائم، وأن يُبعِد عنه كل ما يُشعِر بالثبات.. *ويميّز بين الزمان الحيوي ويسميه (المُدّة)، وبين الزمان الفيزيائي، زمان الساعات، فالأول كيفيّ، غير متجانس، ينفذ بعضه في بعض، أما الثاني فيتّسم بالتجانس والكمّ وعدم النفوذ*[5]..

ويعرّف برجسون المدّة بوصفها *الإحساسَ الداخليَّ الذاتيَّ بالزمن. وعدّها ـ على خلاف الوقت ـ غير قابلة للقياس*[6].. ويرى أنَّ *الماضي والحاضر والمستقبل ليست أجزاء منقسمة أو آنات منفصلة، بل هي كل متكامل يتدفّق الواحد منها في قلب الآخر*[7].. ويميّز بين الزمان والمكان: فالزمان في جوهره

---

(1) انظر: عمّانوئيل كنط، نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبة، لبنان، مركز الإنماء القومي، (د. ت)، ص 64، 66، وبدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، ص 557، 558، والزمان الوجودي، ص92.

(2) أي (هيغل).

(3) انظر: د. موسى الموسوي، فلاسفة أوروبيون من ديكارت إلى برجسون، جامعة بغداد، دار المسيرة، ط1، 1980م، ص103.

(4) انظر: رينيه سيرّو، هيغل وفلسفته، ترجمة نهاد رضا، بيروت، دار الأنوار، (د.ت)، ص 39، 146 على الترتيب..

(5) انظر: د. زكريا إبراهيم، برجسون، مصر، دار المعارف، ط2، (د. ت)، ص 139، وبدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ص558.

(6) انظر: بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ص326.

(7) انظر: بدوي، اشبنجلر، الكويت ـ وكالة المطبوعات، بيروت ـ دار القلم، 1982م، ص54.

خلق باستمرار، أما المكان فلا خلق فيه ولا تجديد؛ لأنه إذا كان المكان متجانساً دائماً فلا يمكن أن يكون فيه تغيّر، لأن التغيير يقتضي عدم التجانس[1]..

ـ ويقترب إشبنجلر (**1880 -1936م**) في نظرته للزمان من برجسون، فبرأيه أنّ كلَّ تصوّرٍ للزمان قالت به الفلسفة «**العلميّة**» أو علم النفس «**العلمي**» أو الفيزياء تصوّرٌ لم ينفذ إلى جوهر الزمان، وإنما تعلّق بشبحه، فسلبه حيويته واتجاهه، وصفة المصير فيه.. أمّا المصير فهو الزمان نفسه، بما له من اتجاه وبما يتّصف به من استحالة الإعادة، والشعور بثقل المصير يختلف عند الإنسان الفطري منه عند الإنسان المنتسب إلى الحضارات العليا: فالأول يشعر به شعوراً غامضاً يُعَبَّرُ عنه بشيء من القشعريرة. أمّا الثاني فيدركه إدراكاً واضحاً على صورة نظرة في الوجود لا يمكن التعبير عنها حقاً إلاّ بطريق الدين والفنّ، لا بطريق التصورات المنطقية والبراهين العقلية.. وكل لغة من اللغات العليا تشتمل على طائفة من الألفاظ التي تحيط بها هالة من السِرّ العميق، مثل: المصير، القَدَر، الدهر.. وهي رموز، لا يمكن للتحليل العلمي المنطقي أن ينفذ إلى معناها[2]..

ويرى البحث أن يضيف إلى المذاهب التي صنّفها عبد الرحمن بدوي، المذهب الوجودي في الزمان، وبدوي ـ نفسه ـ عَلَمٌ من أعلام هذا المذهب:

المذهب الوجودي:

يبدو الإنسان للفلاسفة الوجوديين جميعاً *أقرب ما يكون إلى واقعةٍ زمانية قوامها الصيرورة المستمرة، فليس الإنسان موجوداً تاماً مكتملاً، بل هو اتجاهٌ ونزوعٌ وشروع مستمر نحو المستقبل الذي يريد أن يكوّن نفسه فيه*[3].. وسنتبيّن ملامح هذا المذهب عند كل من هيدجر، وبدوي:

---

(1) المرجع السابق، ص33.

(2) انظر: عبد الرحمن بدوي، إشبنجلر، ص 75ـ 78، 82.

(3) انظر: د. سميرة سلامي، مقالة (الحرية الوجودية في شعر المتنبي)، في: مجلة المعرفة، العدد 394، تموز سنة 1996، ص115.

ـ يختلف هيدجر (ت 1976م) عن فلاسفة اليونان القدامى الذين جعلوا الآن الأصيل الأساس من بين آنات الزمان الثلاثة هو الآن الحاضر، وتصوّروا الأبدية أو السرمدية على هذا النحو، أي بحسبانها حاضراً دائماً، فهو *يجعل الآن الرئيس هو الآن المستقبل*[1]، *ويرى أنّ الزمان هو أفق الوجود*[2]، *وهو زمان موظّف من أجل القضاء على التشيُّؤ ومن أجل انبثاق الذات الأصيلة*[3].. *والطابع الأساسي للوجود الإنساني هو الهمّ؛ فالموجود الإنساني مهموم بتحقيق إمكانياته في الوجود*[4]..

ـ ويقترب عبد الرحمن بدوي (1917 -2002م) في رؤيته للوجود والزمان من رؤية هيدجر؛ فهو يرى أنّ الزمان طابع جوهري يحدّد هذا الوجود في طبيعته وماهيّته[5].. والوجود وجودان: وجود الذات، ووجود الموضوع، ولكنّ الوجود الأصيل، هو وجود الذات الفرديّة، والفرديّة تقتضي الحريّة، والحرية معناها وجود الإمكانية[6].. ويرى بدوي أنّ الزمان مكوَّن من وحدات منفصلة بعضها عن بعض، أثبت ذلك بالنظريات الفيزيائية الحديثة[7]، وانطلق من هذه المقولة إلى مقولة في الوجودية: انفصال كل ذات عن الأخرى، يقول: **«من الواضح أنه إذا كُنَّا في الفيزياء نهب الذرّات فرديّة كاملة ونقول بانفصال في تركيب المادة والضوء؛ فمن باب أولى أن نجعل للذرات الواعية استقلالاً كاملاً وعزلة»**[8].

ممّا سبق نجد أنّ نظرة الفلسفة الوجودية للزمان ـ باستثناء نظرة بدوي ـ تميّزت بالانفلات من الأُطُر الكمّيّة، وأطر القياس العقليّة، وأصبح الزمان عند برجسون والوجوديين زمان التوتّر والخَلْق والانبثاق، فهو مرتبط بالحركة الداخلية للنفس..

---

(1) انظر: بدوي، الزمان الوجودي، ص92.

(2) انظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، هيدجر راعي الوجود، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1983م، ص49، 52، 111.

(3) المرجع السابق نفسه، ص51.

(4) انظر: بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ص558.

(5) انظر: بدوي، الزمان الوجودي، الصفحات: 88، 117، 148، 221، 240، 261.

(6) انظر: المرجع السابق: ص148، 149، وموسوعة الفلسفة: ص 306، 307.

(7) انظر: بدوي، موسوعة الفلسفة، ص307، 308، 317، وبدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص308، 309.

(8) الزمان الوجودي: ص197.

ـ ويبقى أخيراً أن نستعرض المذاهب الحديثة في الفيزياء: فثمّة مذهبان رئيسان: المذهب المطلق، ويمثّله نيوتن، والمذهب النِّسبي الذي وضعه إينشتين:

ـ فالزمان ـ كما يعتقده نيوتن ـ دَفْقٌ مطلق قائم بذاته، مستقل بطبيعته، عام شامل، غير مرتبط بالحركة.. وهو مادي من حيث تعاقب الأحداث الماديّة، وغير مادي بصفته لا يتأثّر البتّة بهذه الأحداث، ولا يؤثّر في صيرورتها.. وفي نهاية المطاف ما هو إلاّ تعبير عن الزمن الرياضي(1).

ـ ومع حلول النظرية النسبيّة في العصر الحديث على يد العالِم الفيزيائي ألبرت آينشتاين تكون نظرية نيوتن قد وصلت مثواها الأخير؛ فالزمن لم يعد مطلقاً بل نسبياً يختلف قياسه من مُشاهِد إلى آخر، يلتوي، وينحني، ويتمدّد، ويؤثّر ويتأثّر، هذا بالإضافة إلى اندماجه مع المكان في قالب واحد يُعرَف بالزمان ـ المكان، أو «**الزمكان**»(2) (**Space-Time**) والنسبيّة تؤمن بعالم المُجَرّد أي الارتقاء الحِسِّي المباشر إلى الإدراك غير المباشر(3)، ولهذا تكمن صعوبتها أحياناً..

ـ ممّا سبق يتبيّن لنا أنّ المعالجة الفلسفية القديمة والحديثة لإشكالية الزمان في محاورها الطبيعي، والنَّقدي، والحيوي، والوجودي، قد تميّزت برؤى مختلفة تعبّر كل رؤية منها عن تصوّر خاص بها مُستَمَدّ من طبيعة النظرة الدينيّة، والوجوديّة والفكريّة التي تتبنّاها.

---

(1) انظر: د. هشام غصيب، المغزى الحضاري التاريخي للعلم، عمّان، الجمعية العلمية الملكية، 1986م، ص46، وانظر كذلك: د. ماهر عبد القادر، نظرية المعرفة العلمية، بيروت، دار النهضة، 1985م، ص148.

(2) أي إنّ كلاً من الزمان والمكان يدخلان في علاقة حتميّة فيما بينهما. انظر: بدوي، الزمان الوجودي، ص137، 142، وانظر كذلك: حسام الدين الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص52.

(3) انظر: بول ديفيس، العوالم الأخرى، ترجمة: د. حاتم النجدي، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1990م، ص51 ـ 53.

مفهوم الزمان شعرياً:

نميّز ـ كما أشرنا سابقاً ـ بين مفهومَيْن للزمن:

ـ الزمن الموضوعي الذي تحدّده الحوادث الكونية أو الطبيعية المتكرّرة، ويُقاس بالساعات المختلفة.

ـ والزمن النفسي: وهو زمن لا متناهٍ، يستشعره الإنسان من خلال أحاسيسه ومشاعره الداخليّة. وهو خاصّ، شخصي، ذاتي، يختلف من إنسان إلى آخر كلٍّ حسب هواه، ونمط حياته الداخلية(1)..

ـ فليس الزمن الحقيقي، كما يرى برجسون (**الفيلسوف الزماني بامتياز**)، عبارة عن لحظة تعقب لحظة أخرى، وإنمّا هو امتداد الماضي باستمرار، وهذا الطابع الذي يتّصف به الزّمن، يتمثّل في الحياة النفسية الباطنية بصورة واضحة؛ فإنّ ماضينا يتعقّبنا في كلّ لحظة من لحظات حياتنا.. وليس من شكّ في أنّنا لا نفكّر إلا بجزء صغير من ماضينا، ولكننا نرغب، ونريد، ونعمل بهذا الماضي كلّه «**فكلّ ما فكّرنا فيه، وما شعرنا به، وما أردناه منذ طفولتنا المبكّرة، لا يزال عالقاً بنفوسنا، متّجهاً نحو الحاضر الذي يوشك أن يتّصل به، ضاغطاً بقوّة على باب الشعور الذي يريد أن يدعه خارجاً**»(2). وقد شبّه برجسون الزمن المتدفّق، المستمر في الباطن، بالأنغام الموسيقية المتركّبة من أصوات مستقلّة متتالية، تجعل الإنسان يدرك القَبْل والبَعْد، بمعنى إدراك التعاقب والتوالي(3)..

ـ هذا، ويتّسم الزمان النفسي بالصَّيرورة، والسَّيَلان.. فالصَّيرورة معناها تَبَدُّلٌ في كينونة الشيء بحيث يصبح ما لم يكن، و«**الصيرورة هي الزمان**»(4)، برأي هيغل.

---

(1) انظر: هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: د. أسعد مرزوق، القاهرة ـ نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (**الناشر مؤسسة سجل العرب**)، 1972م، ص10، 11.

(2) زكريا إبراهيم، برجسون، ص252، 253، عن: نصوص مختارة لبرجسون/ الوجود والديمومة.

(3) المرجع السابق نفسه، ص249.

(4) انظر: رينيه سيرو، هيغل وفلسفته، ص146.

ـ والزمن كذلك *سيّال، لحظاته أو آناته متتابعة متدفّقة، وهي أشبه ما تكون بقطرات الماء النّازلة على شكل خط مستقيم، تتساقط من بين أصابعنا، دون أن نقوى على استبقائها أو امتلاكها، أو القبض عليها*[1]..

ـ والأدب هو فنّ زماني، وكما قال برجسون: «**ما مِن أحد كالشاعر يحسّ بالزمان**»[2]؛ **فالزمن «وحده الذي يتيح للشاعر التعبير عن المتناقضات في إطار واحد»**[3]، وهو يشاكل، بصفاته التي تحدثنا عنها، الطبيعة الإنسانية الموّارة بالحركة والتغيّر.. ولا ننسى أنّ الزمن، والتيّار الداخلي الشعوري للنفس الإنسانية، يخضعان ـ كلاهما ـ للنسبيّة الذاتيّة؛ فنحن نشعر بأنّ الزمان *يسير بطيئاً عندما يعترينا الحزن، أو عند انتظارنا شيئاً ما، وبأنه يمضي سريعاً عندما تكتنفنا السعادة، ويداخل أنفسنا السرور*[4]..

ـ ومعالجتنا للزمن في شعر المتنبي، سترتكز على الزمن النفسي، حيث يكون الزمن معطىً مباشراً من معطيات الوجدان، ويقترن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي.. وسترتكز، أيضاً، على الزمن الموضوعي؛ فقد كان شاعرنا المتنبي واعياً لزمنه الموضوعي، وتحدّث عنه بأبعاده الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل[5] «**فحيناً يرضخ الإنسان لذاتية الزمن، وحيناً آخر لموضوعيّته**»[6].

---

(1) انظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، القاهرة، دار مصر للطباعة، (د.ت)، ص74.

(2) خيري منصور، أبواب ومرايا (مقالات في حداثة الشعر)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987م، ص72، عن (برجسون).

(3) د. أحمد علي محمد، المحور التجاوزي في شعر المتنبي: دراسة في النقد التطبيقي، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 2006م، ص94.

(4) انظر: غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982م، ص114، 115.

(5) يحلّل أوتو يسبرسن (**O. jespersen**) الزمن، ويرى أنه يسير في خط أفقي: في منتصفه نقطة الصفر، وتمثّل الزمن الحاضر، وما قبلها يمثل الماضي، وما بعدها يمثّل المستقبل/ انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1989م، ص64، 65.

(6) انظر: د. كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2007م، عن (هانز ميرهوف).

الباب الأوّل

أبعاد الزمان ومظاهره في شعر المتنبي

الفصل الأول: مفهوم الزمان عند المتنبي:

أ - ماهية الزمان عنده.

ب - الزمان في مضامينه الشعرية.

الفصل الثاني: المعجم الشعري الزماني، والأزمنة الفعلية.

المعجم الزماني:

آ - الجداول الإحصائية للمعجم الزماني:

[1] - المجالات الدلالية لألفاظ الزمان المباشرة.

[2] - المجالات الدلالية لألفاظ الزمان غير المباشرة.

[3] - نتائج الجداول الإحصائية ونسب حضور المعجم الزماني.

[4] - معجم الألفاظ الملحقة بالألفاظ الزمانية.

[5] - قراءة الجداول الإحصائية.

ب - الأزمنة الفعلية:

[1] - الزمن الماضي.

[2] - الزمن الحاضر.

[3] - الزمن المستقبل.

[4] - تيار الوعي.

الفصل الثالث: علاقات الزمان: **أ -** التضاد أو الصّراع.

ب - التخالف.

ج - التوازي.

الفصل الأول
مفهوم الزمان عند المتنبي

آ ـ ماهية الزمان عند المتنبي:

يستخدم الفنّان ـ بصورة عامّة ـ لغة الزمان والمكان لكي يعبّر عن تجربة زمانية أو مكانيّة، أو زمانية مكانية، فبالإضافة إلى جمالية العمل الفني، أي ما يتمتّع به من ثراء جمالي، يصبح هذا العمل ناقصاً إذا افتقر الحسّ الزماني، فلا بدَّ أن يحمل في داخله بنية مكانيّة، وأخرى زمانيّة: الأولى مظهر حسّي، والأخرى تعبير داخليّ، تعبّر عن حركة العمل الفني الباطنية، ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانيّاً حيّاً[1]..

هذا الزمن الذي ذكرناه، كامن في قلب اللغة، ويتسلّل عبر كلمات القصيدة ليعبّر عن ذاته بصورة طبيعيّة، «**فالشعر عامّة صورة زمانيّة، تجسّد الزمن الذي قيلت فيه**»[2]، لكنّ الزمن الذي نقصده، ونريده في الدراسة، هو الزمن بشقّيْه الذاتي، والموضوعي، وهما اللّذان يكسبان النص الحركيّة التي تشعرنا بأنّ النص «**يتحرّك والحياة تتوثّب، والعناصر تنتقل من طور إلى طور**»[3].. إنّه الزمن الذي شخّصه المتنبي، وجعله نِدّاً له، وخاطبه وكلّمه، وعبَّر عنه أحسن تعبير..

---

(1) انظر: د. علي عبد المعطي محمد، قضايا الفلسفة ومباحثها، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1986م، ص239، ود. زكريا إبراهيم، مشكلة الفنّ، مكتبة مصر، (د.ت)، ص 27.

(2) د. أحمد علي محمد، المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص 91.

(3) المرجع السابق، ص91.

ـ ويمكننا أن نعدّ المصدر الأوّل الذي استقى منه مفهومه عن الزمان: خبرته بالحياة، وتجاربه المتنوّعة المختلفة، يقول د. صلاح عبد الحافظ: «**فكلّ عمل فنّي يحتوي على جزء من نظرة الشاعر لِمَا حوله من وجود وطبيعة وحياة، نظرة تختلف عن نظرات غيره من الشعراء والناس، فإذا ما بحثنا في الديوان برمّته، استطعنا أن نرى فيه هذا المذهب المتكامل الذي أعطتْنا إيّاه «ذات» هذا الشاعر الإنسان..**»[1]، والمصدر الثاني: اطّلاعه على الكتب الفلسفية المختلفة، وما يتّصل بها من منطق، ومن المؤكّد أنّ شعره تجري في بعض جوانبه صور الأقيسة المنطقيّة الدقيقة، ونحسّ ونحن نقرؤه بروعة الشاعر العظيم الذي يعبّر عن تجارب الحياة بفلسفة عميقة، فيها عمق ثقافته، وعمق تفكيره، وعمق إحساسه، يقول د. محمد مندور: «**المتنبي لم يكن غريباً عن الثقافة الفلسفية، .. ولم يقتصر على الأدب واللغة؛ فهو لا شكّ قد خالط الكثيرين من المشتغلين بالفلسفة، ولربّما كان الفارابي من بينهم، وهو قد أكثر من القراءة، كما أنّه قد تأثّر بأبي العتاهية، وسوف يؤثّر في أبي العلاء..**»[2]. ومع ذلك، فالمتنبي ليس فيلسوفاً بالمعنى الكامل لهذه الكلمة، ولكنْ «**شاعر متفلسِف**» يملك فكراً ثاقباً بصيراً بطبائع الناس وأخلاقهم، ونظرات فلسفية عميقة استمدّها من تجاربه، يقول أدونيس: «**الصّلة بين الفلسفة والشعر قائمة في كل شعر عظيم**»[3].

ـ والمتنبي فتح لأبي العلاء المعري باباً من أبواب الفلسفة العلائيّة، في فكرة الزمان خاصّة؛ فقد غرس بذرة الشكوى من الزمان فحاكاه المعري، وزاد عليه تعمّقاً وفلسفة..

أولاً: الزمان بمعناه الموضوعي:

من الجدير بالذِّكر أنّ شاعرنا لم يعرِّف الزمان تعريفاً محدَّداً كما عرّفه الفلاسفة، وإنما نستشفّ ملامح فهمه للزمن من أشعاره الزمانية:

---

(1) الصّنعة الفنية في شعر المتنبي، مصر، دار المعارف، ط1، 1983م، ص11.

(2) النقد المنهجي عند العرب، القاهرة، دار نهضة مصر، 1972م، ص210.

(3) زمن الشعر، بيروت، دار الساقي، ط6، 2005م، ص280.

يقول[1] مادحاً سيف الدولة وقد أهدى له ثياب ديباج ورمحاً وفرساً معها مهرها:

ثِيَابُ كَرِيمٍ مَا يَصُونُ حِسَانَها إذا نُشِرَتْ كان الهِبَاتُ صِوانَهَا

تُرِينَا صَنَاعُ الرُّومِ فيها مُلُوكَهَا وتجلو علينا نَفْسَهَا وقِيَانَهَا

ولم يَكْفِها تصويرُها الخيلَ وحدَها فصوّرَتِ الأشياءَ إلاّ زَمانَهَا

هذا الاستثناء في البيت الأخير له معنى؛ فهذه المرأة الرّومية الحاذِقة بالعمل نقشَتْ صور ملوك الروم على الثياب، ونقشت صور الخيل أيضاً والأجسام وما يمكن تصويره، فلم تترك شيئاً إلا صوّرَتْه ما عدا الزمان، لأنه لا صورة له، فلذلك لم تصوّره.. نستقرئ من هذا البيت بعض ما فهمه المتنبي عن الزمان؛ فالزمان لا صورة له، ولا يمكن تصويره، فهو فكرة وليس محسوساً.

ـ ونستشف من شعره، أيضاً، أنّ الزمان أو الدهر كالوعاء يحتوي العالم بما فيه، وهنا يقترب من نظرة أبي العلاء المعري[2] للزمان..

يقول[3] شاعرنا في مدح بدر بن عمّار:

لأبي الحُسَيْنِ جَدىً يَضِيقُ وِعَاؤُهُ عنه ولو كان الوِعَاءُ الأَزْمُنَا

شبّه أبو الطيّب صورة عطاء بدر الذي لا يسعه وعاء، بصورة الدهور التي تسع العالمَ بما فيه، مستفيداً من هذه الفكرة الفلسفية، غير أنه جعل عطاء بدر أعظم وأكبر. فشاعرنا، على الرغم من جمال صورته، ودقة الفكر الذي تعتمد عليه، إلاّ أنه بالغ قليلاً.. ولنلاحظ تنكيره لكلمة (جدى)، الذي يفيد معنى التهويل والتعظيم لهذا العطاء.

ـ ويقول[4] في سياق مدحه لسيف الدولة:

(1) القصيدة 258 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 3، ص 428.

(2) الزمان عند المعرّي ظرف أو وعاء مجرّد لا لون له ولا حجم، وهو يشمل كل الأشياء المدركة. انظر: د. علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، ص108.

(3) القصيدة 265 ـ الديوان ، ج2، البيت 9، ص446.

(4) القصيدة 260 ـ الديوان، ج2، البيت 8، ص432.

وسعى فقصَّرَ عن مداهُ في العُلَى   أَهْلُ الزّمانِ وأَهْلُ كُلِّ زمانِ

أي قصَّرَ عن بلوغ ما بلغ أهلُ زمانه الحاضر ـ و«أل» فيه للعهد الحضوري[1] _ وأهلُ كلِّ زمانٍ غيره، فهو يعي أنّ الزمن متجدّد متغيّر باستمرار، وأنّ له أبعاداً ثلاثة، هي الماضي، والحاضر، والمستقبل[2].

ـ ويقول[3] أيضاً:

متى ما ازدَدْتُ من بعد التَّناهي   فقد وقع انْتِقَاصي في ازْدِيَادي

فشاعرنا مدركٌ تماماً أنّ كل يوم يزيد في عمره إنّما هو نقصان في الحقيقة، وليس زيادة؛ لأنه يقرّبه من أجله المحتوم..

والحياة في نظره مسرح من مسارح تنازع البقاء، بل هي ساحة حرب، وميدان جهاد، لا يفتأ الناس فيه متجالدين من غير رحمة ولا هوادة، فلا يثبت غير القوي، ولا يفلح سوى الشجاع الذي لا يهاب، وهي دار فناء لا يدوم فيها نعيم، والناس فيها أفواج إثر أفواج، بين الوجود والفناء:

يُدَفّنُ بعضُنا بعضاً، وتمشي   أَوَاخِرُنَا على هَامِ الأَوَالي[4]

- نصل ممّا سبق إلى أنّ الزمان بمعناه الموضوعي في شعر المتنبي: فكرة مجرّدة لا صورة لها، متغيّرة متجدّدة باستمرار، وهي وعاء لحركة الحياة،

---

(1) انظر شرح البرقوقي للبيت، ص432.

(2) وانظر البيت:

مُسْتَنْبِطٌ مِنْ عِلْمِهِ ما في غَدٍ   فكأنَّ ما سيكون فيه دُوِّنا

القصيدة 265 ـ الديوان، ج2، البيت 19، ص448، إذ ذكر المستقبل بصورة واضحة جليّة.. وسترد معنا أبيات كثيرة لاحقاً..

(3) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، البيت 9، ص 297.

(4) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت 37، ص 76، وهذا البيت استلهمه المعري في قوله:

خَفّفِ الوَطْءَ ما أَظُنُّ أديمَ الأَرْ   ضِ إلاّ مِنْ هذه الأجسادِ

الخطيب التبريزي، الإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، تحقيق: فخر الدين قباوة، حلب، دار القلم العربي، ط1، 1999م، ج1، ص543.

تحمل معنىً من معاني القضاء والقَدَر، كما أنها مصدر للكوارث والموت.. ونلحظ أنّ هذه المعاني جميعها تتّفق مع ما قاله الفلاسفة قديمهم وحديثهم.

- كما أشار المتنبي، بصورة متكرّرة، للزمان بصفته تكراراً لظواهر كونيّة محدّدة؛ فقد ذكر الربيع، والليالي، والأصائل، والضُّحى، والسّاعة.. وهذه أزمنة معيّنة قد تطول وتقصر على حسب إعادة تكرارها، يقول[1] مثلاً:

وَمَـــن صَـــحِبَ الـــدُّنيا طـــويلاً تَقَلّبَـــتْ

علـــى عَيْنِـــهِ حتَّـــى يـــرى صِـــدْقَهَا كِـــذْبَا

وكَيْـــفَ الْتِـــذاذِي بالأصَـــائِلِ والضُّـــحَى

إذا لم يَعُـــدْ ذاكَ النَّسِـــيمُ الـــذي هَبَّـــا

نلحظ في البيت الثاني أنّ شاعرنا قد حدّد وقت زمان بعينه، اعتماداً على حركة الأرض حول الشمس بذكره للأصيل والضُّحى، فهذه الأوقات جزء من النهار، إضافة لذلك فقد أشار إلى لطف هذين الوقتَيْن، ومع هذا فهو لم يتمكّن من التمتّع ببرودة ولطافة هواء هذين الوقتين بسبب ما كان يحسّه داخل نفسه من ألم وحزن لما كان يفتقده[2].. وهذا من تقلّبات الدنيا..

- وللدكتور علي شلق رأي في نظرة المتنبي الموضوعيّة للزمان، يقول: «.. **نظر المتنبي إلى الزمان نظرة فلاسفة المسلمين قبله وبعده بأنّ الزمان (سيّال غير قار) فهو يرى في الزمان نهراً يجري بالتبدّل**»[3]، ولكنّي أرى أنّ هذا الفهم للزمان يقترب من نظرة الفلاسفة اليونان، هرقليطس خاصة، أكثر من اقترابه من فهم فلاسفة المسلمين للزمان..

- ولمؤلّفَي كتاب: (**المحصول الفكري للمتنبي**) رأي وجيه في الزمان الموضوعي عند المتنبي، يقولان: «**قال أرسطو إنّ الزمان عدد الحركة، وأهمّه ما**

---

(1) القصيدة 14 ـ الديوان، ج1، البيتان 5، 6، ص118، 119.

(2) انظر: الشيخ أبا زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت 502 هـ)، الموضِح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، دراسة وتحقيق د. خلف رشيد نعمان، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2000م، ج1، ص210، 211.

(3) الزمان في الفكر العربي والعالمي، ص233.

كان مقياساً لحركة الأجرام السماوية، وأبو الطيّب يُدخِل مثل هذا في حسابه؛ إذ كثيراً ما يقرن به النجوم والشمس والأيام والليالي.. وقال أبو العلاء: الزمان ما يحتوي الجزء الواحد منه على جميع المدركات، .. وزمان المتنبي لا يقتصر على فكرة أرسطو المجرّدة.. وهو أغنى مِمَّا عرفه حكيم المعرّة؛ لأنّ رهين المحبسَيْن نظر إلى الدهر نظرة سكونية، بينما نجده عند جوّابة الآفاق متحرّكاً لا يقف.. ودائراً لا يستقرّ..»[1] فالزمان عند المتنبي *زمان مشخَّص يرمز إلى مجموع القوى الكونيّة التي تتحكّم في مصير الإنسان بأسلوب غامض قلَّ أن يتبيّن العقل له حكمة أو هدفاً راشداً*[2].. ولكني أخالف هذين المؤلفين في رأيهما حول النظرة السكونية للدهر التي نسباها للمعري؛ الذي أكَّد في شعره أنّ الزمان في تغيُّر وتجدُّد مستمرَّين، بعكس المكان رهن الثبات، يقول[3] مثلاً:

أمَّــــــا المكــــــانُ فثابِـــــــتٌ لا ينطـــــــوي
لكِـــــــنْ زمانُـــــــكَ ذاهِـــــــبٌ لا يَثْبُـــــــتُ

ثانياً: الزمان بمعناه النفسي:

- الزمان بمعناه النفسي، كما نستشفّه من شعر المتنبي، هو القوّة الفاعِلة سلباً أو إيجاباً؛ فشاعرنا مرّة يطعن الدّهر:

أطـاعِنُ خَـيْلاً مِـنْ فَوَارِسِـها الـدَّهرُ وحيداً وما قولي كذا ومعي الصَّبْرُ[4]

ومرّة يطعنه الدهر:

رَمَـــاني الـــدَّهْرُ بـــالأَرْزَاءِ حتَّـــى فُـــؤَادي في غِشَـــاءٍ مِـــنْ نِبَـــالِ
فَصِـــرْتُ إذا أصـــابَتْني سِـــهامٌ تكسَّـــرَتِ النِّصـــالُ علـــى النِّصـــالِ[5]

---

(1) سهيل عثمان ومنير كنعان، بيروت، دار الإرشاد، ط1، 1969م، ص 49، 50.
(2) انظر المرجع السابق، ص 50.
(3) لزوم مالا يلزم ممّا يسبق حرف الروي، حرّره وشرح تعابيره وأغراضه: كمال اليازجي، بيروت، دار الجيل، 2001م، ج1، ص 170.
(4) القصيدة 119 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص403.
(5) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2 ، البيتان 5، 6، ص70.

هذان قطبا العلاقة الصّراعيّة التي تظهر واضحة جليّة في شعر أبي الطيّب، يقول د. أحمد علي محمد: «**انفرد المتنبي من بين الشعراء بتصوير الدهر منافِساً أو حاقِداً أو عدوّاً يبرز كلّما حمت له حاجة، فيقف الدهر عائقاً دون بلوغها**»[1]، ولكِنْ يتميّز المتنبي بأنه لا يستسلم أبداً للدهر، بل يُظهِر التجلّد والصبر، حتى في الحالات التي يعترف فيها بقوّة الدهر وتسلّطه، يقول مثلاً:

ـ إنْ تَـرْمني نَكَبَـاتُ الـدهرِ عـن كَثَـبٍ
تَـرْمِ امـرأً غـيرَ رِعْدِيـدٍ ولا نَكِـسِ[2]

ـ إنّ نُيُـوبَ الزّمـانِ تعرِفُنِـي
أنـا الّـذي طـالَ عَجْمُهَـا عُـودِي[3]

أمّا الحالات التي ذَكَرَ فيها شاعِرُنا الفعلَ الإيجابي للزمان، فهي قليلة جداً، وهذا أمرٌ له تفسيره النفسي؛ فالإنسان قد يمرّ عليه زمن، وهو في حالة حسنة وعيش رغيد، فلا يذكر شيئاً عن ذلك، ولكنّه ما إنْ يتعرّض لنائبة من نوائب الدهر، سرعان ما ينسى كلَّ فعلٍ[4] إيجابي له، ويذكر فعله السلبي فقط، يقول[5] اللهُ ﷻ، خالقُ النفس البشرية، العليمُ بمكنوناتها وخفاياها: ﴿**إِنَّ الإِنسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ وَإِنَّهُ عَلَى ذَٰلِكَ لَشَهِيدٌ**﴾ ويقول د. محمد بن حسن الزير: «**ومع أنّ ما يحدث في الزمان ليس شرّاً كله، إذ إنّ فيه لحظات السعادة، والانتصار والتحقّق الإيجابي المُرْضي للإنسان في بعض تجاربه في هذه الحياة، إلا أنّ الإنسان لا يحسّ بالزمان ـ في الغالب ـ إلاّ من جانب واحد هو الجانب الأسود، جانب الشقاء والمعاناة والسلب**»[6].

ومن الجدير بالذِّكر أنّ ظاهر شعر المتنبي يوحي بأنه جرى على سَنَن

---

(1) المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص 89.

(2) القصيدة 123 ـ الديوان، ج1، البيت 7، ص 431.

(3) القصيدة 55 ـ الديوان، ج1، البيت 11، ص 241. عَجَم العود: عضّه ليعرف أصلب هو أم رخو.

(4) الدهر أو الزمان في الحقيقة لا فعل له، بل هو مخلوق من جملة خلق الله تعالى.

(5) العاديات/ 6، 7. كنود: شديد الجُحُود لنعمة الله عليه.

(6) الحياة والموت في الشعر الأموي، ص 133.

الشعراء الجاهليين الذين عدّوا الدهر أو الزمان هو الفاعِل الحقيقي لِمَا يعتورهم في الحياة من نوازل وكوارث وموت.. ولكِنْ بالتأمُّل واستقراء جميع الأبيات الشعرية للمتنبي يتوضّح لنا أنه تشابه معهم في نسبة القوة والجبروت والتسلّط إلى الزمان، ولكنه لم يعتقد ذلك اعتقاداً؛ فعقيدته التوحيد، يظهر ذلك من إشارات كثيرة في شعره، من ذلك مثلاً:

للّه حــــالٌ أُرَجّيهَــــا وتُخْلِفُــــني وأَقْتَضِـي كَوْنَهَـا دَهْـرِي ويَمْطُلُـني[1]

فالمتنبي يرى، هنا، أنّ القادر على تمكينه من هذه الحال التي يرجو بلوغها وهي تخلفه:

أي لا تصل إليه ولا تُنجزُ وعَده ويسأل دهره حصولها وهو يمطله ـ هو اللّه تعالى[2]..

نلحظ هنا أنّ شاعرنا يفصل بين الدهر واللّه ﷻ ويفرِّق بينهما، وهذا ما يفسِّر لنا كثرة شكواه من زمنه، وجرأته الشديدة عليه، وأمنيته في مصارعته وقَتْله، فهو يُقِرّ أنّ اللّه هو خالق الدهر والزمن، ولا يُماهي بينهما[3].

وإسناد كل هذه الأمور إلى الزمان والدهر في شعر المتنبي، من باب المجاز، أي لم يكن معتقداً اعتقاداً يقينياً بأن الزمن هو الفاعل الحقيقي، بدليل أنه هجا (الدهريين)، أي الذين يعتقدون بنسبة الأفعال للدهر:

---

(1) القصيدة 267 ـ الديوان، ج2، البيت 16، ص 455.

(2) انظر: الإمام الواحدي (ت 468 هـ)، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرحه، تحقيق: د. عمر فاروق الطبّاع، بيروت، دار الأرقم، (د.ت)، ج1، ص 379. ووافقه البرقوقي، انظر: شرح ديوان المتنبي، ج2، ص 455.

(3) أي بين اللّه والدهر، وانظر أيضاً قوله:

ألا لا أري الأحــــداثَ حمــــداً ولا ذَمَّــــا فمــا بَطْشُــها جهــلاً ولا كَفُّهــا حِلْمَــا

إلى مثـل مـا كـان الفتـى مَرْجِـع الفتـى يعـود كمـا أُبْـدِي ويُكْـرِي كمـا أَرْمَـى

القصيدة 242 ـ الديوان، ج2، البيتان 1، 2، ص 380، ففي هذين البيتين يرى المتنبي أنّ الزمان وأحداثه إذا بطشت بالإنسان أو آذَتْه فذلك ليس عن جهل منها، كذلك إذا كفَّت عن البطش والضرر لم يكن ذلك حلماً، يعني أنّ الفعل في جميع ذلك ليس لها، وإنما تُنْسَب الأفعال إليها استعاراً ومجازاً، ولا ذنب للحوادث إذاً حتى يذمها أو يحمدها، فالمتصرِّف في جميع ذلك هو اللّه ﷻ.

فَإنَّـــهُ حُجَّـــةٌ يُـــؤذِي القُلُـــوبَ بِهَـــا

مَـــنْ دِينُـــهُ الـــدَّهْرُ والتَّعْطِيـــلُ والقِـــدَمُ[1]

- وقد ربط المتنبي بين الزمن والحالة النفسية للإنسان؛ ففي شعره لفتات نفسية كثيرة يعبِّر فيها بدقّة متناهية عن الإحساس النِّسبي بطول الزمن وقصَره، يقول[2] مثلاً:

إنّ أيامَنَـــا دُهُـــورٌ إذا غبـــتَ وســـاعاتِنا القصـــارَ شُـــهورُ

والزمان في مفهومه الإنساني، كما يعبّر عنه شعر أبي الطيب: هو ما يحدث للفرد في حياته - قَصُرَت أم طالت مدّة زمانه أو بقائه في الدنيا - من أمورٍ وحوادث مختلفة... وعلى هذا الأساس فلكل إنسانٍ زمنه، ولكل جيلٍ زمنه، ولكل أمةٍ زمنها، بما يشمله هذا الزمان من خيرٍ أو شرّ، أو سرور أو محن.. وقد ذكرنا سابقاً أنّ مفهوم الزمن نسبي، فلكل إنسانٍ زمنه الذي يختلف عن زمن الآخرين، وكل ما يمكن إدراكه من هذا الزمن المتغيّر دائماً هو إحساسنا أثناءه، يقول[3] المتنبي:

صَحِبَ النـاسُ قبلنـا ذا الزَّمَانَـا وعنـاهُم مـن شـأنِهِ مـا عَنَانَـا

وتولَّـوا بغُصَّـةٍ كلُّهـم منـــه وإن ســرَّ بعضَهم أحيانـا

ربمـا تُحْسِـنُ الصَّنيعَ لياليـــه ولكـن تُكَـدِّرُ الإحسـانا

وكأنَّـا لم يَـرْضَ فينـا بريـب الـدّهرِ حتـى أعانـه مـن أعانـا

وَلَـوَ انَّ الحيـاةَ تبقـى لِحَـيٍّ لَعَـدَدْنا أَضَـلَّنا الشُّـجعانا

تطرّق شاعرنا في أبياته السابقة للزمن وعلاقته بالإنسان في الماضي والحاضر والمستقبل؛ فقد صحب الناس زمانهم قبله، وهو يصحبه الآن في حاضره، وسيصحبه غيره من الناس في الأيام اللاحقة.. وثمة خيط نفسي واحد

---

(1) المقطعة 252 - الديوان، ج2، البيت7، ص415.

(2) البيت اليتيم 20 - الزيادات، ص 24.

(3) المقطعة 272 - الديوان، ج2، الأبيات 1 - 4، 8 ، ص 471، 472.

يربط بين أبيات هذه المقطعة، فهي تتناول علاقة الإنسان (بالآخَر) والمصير المحتوم الذي ينتظر الكل: (الموت) ففيها حالة من التأمُّل الفلسفي العميق، في جدوى الحياة، وجدوى إيذاء (الآخر) في هذه الحياة، الفانية أصلاً..

ـ وكثيراً ما تختلط أو تتوحّد الرؤية الموضوعيّة للزمن، مع الرؤية النفسيّة له في شعر المتنبي؛ فقد اتخذ شاعرنا من الزمن مجالاً خصباً للتعبير عن آرائه ومشاعره ونظراته، كما اتخذ منه وسيلةً لمدّ آفاقه في الحياة والفكر والتأمّل.. فهو يقف من الزمن موقفاً غاضباً ينطلق منه إلى الهجوم على أنظمة عصره الظّالمة وعلى ملوكه الأرانب، والسخرية من الزمن الذي تمكّنوا فيه أن يصلوا، وكأنه كان يريد أن يتجاوز زمانه الذي هو في نظره شرّ الدهور، وينشد الزمان المثال الذي لا غدر فيه ولا ظلم، والذي ينال فيه كل ذي حقٍّ حقه، فيحقّق فيه آماله الكبار التي يعجز زمانه نفسه أن يبلغها:

أريـــدُ مـــن زَمَنِـــي ذا أن يُـــبَلِّغَني ... مـا لـيس يَبْلُغُـهُ مِـنْ نَفْسِـهِ الـزَّمَنُ[1]

لذا نراه في سباقٍ مع الزمن الذي ظلّ يطارده في كل لحظة، وفي كل مطمح:

أَهُـــمُّ بِشَـــيءٍ واللّيـــالي كأنَّهـــا ... تُطـــارِدُني عـــن كَوْنِـــهِ وأُطَـــارِدُ

وَحيـدٌ مـن الخُـلاَّنِ في كـلِّ بلـدةٍ ... إذا عَظُـمَ المطلـوبُ قَـلَّ المُسَـاعِدُ[2]

ـ ومن الجدير بالذِّكر أنّ النظرة الذاتية أو النفسية للزمن عند المتنبي ـ والتي تصوَّر فيها الزمن على أنه كائن محسوس مشخَّص ذو مشاعر وانفعالات كالإنسان تماماً ـ تغلّبت على النظرة الموضوعية التي تنظر إلى الزمن على أنه فكرة مجرّدة غير محسوسة.. والنظرة الذاتية تميّز بها المتنبي عن غيره.

مِمَّا سبق، نستطيع أن نحدّد سمات الزمن عند المتنبي فيما يأتي:

- الصَّيْرورة والتغيُّر والسَّيَلان.
- القوَّة والتسلُّط والظلم.

---

(1) القصيدة 271 ـ الديوان، ج2، البيت 2، ص 467.

(2) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيتان 8، 9، ص 244، 245.

- هو زمن مشخَّص له كيان مستقلّ.
- وهو زمن نسبي يختلف من إنسان لإنسان، من جيل لجيل، ومن أمّة لأخرى..
- يلعب الإحساس الداخلي للإنسان، والتجارب والانفعالات والعواطف دوراً كبيراً في الزمن عند المتنبي.
- ويمكننا أن نميّز بين نوعين من الزمن في شعره: الزمن الموضوعي، والزّمن النفسي أو الوجداني الشّعوري..

ب ـ الزمان في مضامينه الشعرية:

تجربة المتنبي المُرَّة في الحياة صقلَتْه، فتحدّدت نظرته للوجود والزمن والأشياء من خلال نفسه الشّفّافة المُرْهَفَة التي انصهرت وتفاعَلَت مع كل ما حولها، فشعره أقرب الشعر القديم إلى الذاتيّة وحديث النفس، *فبعد أن كان الشِّعر حديث موضوعات لا يرتبط بذات الفنّان وإحساسه، أصبح لدى المتنبي ترجمة باطنيّة لمشاعره ونقلاً صادقاً لذبذبات نفسه في مختلف حالاتها*[1].. لذلك فَقَدَتِ الأغراض عنده الحدودَ الفاصلة بينها، فلم يعد الغرض الواحد مستقلاً تماماً، أو محدّداً تحديداً واضحاً عما سواه من الأغراض، لأنّ «**الحالة النفسية والتعبير عن موقف نفسي معيّن جعل المتنبي «يكسر» الحدود المصطنعة بين «أصول» الغرض والغرض**»[2].

فالمتنبي اختار الموضوعات التقليدية المعروفة ذاتها من مدح وغزل ورثاء وفخر وهجاء..، ولكنه سعى باستمرار إلى أن يضمِّن هذه القصائد رؤيته للوجود وفلسفته في الزمن والحياة والأحياء، يقول د. أحمد علي محمد: «**..المتنبي واحد من الشعراء الذين عبّروا عن لحظات الزمن في غير موضوع التأمّل، من أجل ذلك بوسع المرء أن يلتقط شواهد كثيرة من أشعاره تبيّن مقدار الضغوط النفسيّة التي يولّدها الإحساس بسطوة الزمن في موضوعات الفنّ عامّة لديه**»[3].

---

(1) انظر: د. عبد الفتاح صالح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، ص44، 45.

(2) د. صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص 386.

(3) المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص 94، 95.

المدح:

- بما أنّ المديح يحتلّ القسم الأعظم من ديوان شاعرنا، فإنّ ورود الزمان في ثنايا موضوع المديح يحتلّ المرتبة الأولى بين بقية موضوعات شعره.. تبيّن لي ذلك بعد استقراء المادّة الشعرية في الديوان، فقد بلغ عدد الوحدات الزمانيّة"[1]" في قصائده المدحية: (311) وحدة زمانيّة.

- وكانت المدحيّة عند المتنبي تبدأ غالباً بالنسيب، فالرحلة[2] للممدوح، فالشكوى والعتب على الزمان، فالمدح، فالفخر والعَتَب على الزمان، ويتخلّل ذلك أحياناً الحكمة والوصف.. ففي مدحيّته لأحمد بن عبد الله بن الحسين الأنطاكي، التي مطلعها:

لَكِ يا مَنَازِلُ في القُلُوبِ مَنَازِلُ   أَقْفَرْتِ أنتِ وهُنَّ مِنْكِ أَوَاهِلُ[3]

يبدأ القصيدة بالغزل، ثم ينتقل منه إلى فلسفة خاصّة له تتعلّق بالموت والحياة ورؤيته لهما، ثمّ يتناول الممدوح فيمدح فيه كرمه وشجاعته وأدبه، ثم يتركه ليتحدّث عن نفسه وفنّه، ثمّ يهجو أهل زمانه ممّن لا يقدّرونه ولا يعرفون منزلته وروعة شعره..

- ومن الجدير بالذِّكر أنه كان يتخلّى في عددٍ من مدحيّاته عن البدء بالنسيب، وعوَّضَ ذلك بطرق عديدة أهمّها الشكوى وذمّ الزمان، والتأمّل والحكمة..

من ذلك قوله[4] مباشرةً في مدح المغيث بن العجلي:

فُؤَادٌ ما تُسَلِّيهِ المُدَامُ   وعُمْرٌ مِثْلُ ما تَهَبُ اللِّئَامُ

وَدَهْرٌ ناسُهُ نَاسٌ صِغَارٌ   وإنْ كانَتْ لهم جُثَثٌ ضِخَامُ

---

(1) الوحدة الزمانية: أقصد بها البيت الواحد، أو مجموعة الأبيات الشعرية التي تتضمّن أفكاراً زمانية قد تكون نفسية أو موضوعيّة..

(2) في بعض الأحيان كان يتحلّل منها.

(3) القصيدة 206 ـ الديوان، ج2، ص 212.

(4) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيتان 1، 2، ص 357، 358.

وقوله[1] في مدح محمّد بن عبد الله الخصيبي قاضي أنطاكية:

أَفَاضِلُ النَّاسِ أَغْرَاضٌ لِذَا الزَّمَنِ   يخلُو من الهَمِّ أَخْلاهُمْ مِنَ الفِطَنِ

ـ ويمتاز مدح المتنبي، بما يحتوي من آراء قيّمة في الزمان والتأمّل، وفي الحياة والموت، والإنسان وأعماله، والنَّفس والخلود، وبما بَثّ فيها من بَوْح وجدانّي صادق كشف فيه عن دخيلته، وأرانا نفسَه في شتّى حالاتها.. وهذا بحدِّ ذاته يُعدّ أعظم تجديد أدخله المتنبي على المِدْحة العربيّة.. ففي إحدى القصائد بدأ مباشرة بذكر المشقّة التي تحمَّلها في طريقه إلى الممدوح (**كافور**)، ولم ينسَ أثناء ذلك العتبَ على الدهر المولَع بتقريب من يبغضه وإبعاد مَنْ يحبّه، وذمَّ الدنيا التي تُلحِق النَّصَب والعناء بكلِّ بعيد الهمّة، وقدّمَ تأمّلات عميقة عن الصّداقة والصّديق:

أُغَالِبُ فيكَ الشَّوْقَ والشَّوقُ أَغْلَبُ   وأعجبُ من ذا الهَجْرِ والوَصْلُ أَعْجَبُ
أَمَا تَغْلَطُ الأيَامُ فيَّ بأَنْ أرَى   بغيضاً تُنائي أو حبيباً تُقَرِّبُ
ولِلّهِ سَيْرِي ما أقَلَّ تَئِيَّةً   عَشِيَّةَ شَرْقِيَّ الْحَدَالَى وَغُرَّبُ
وما الخيلُ إلا كالصَّديقِ قليلةٌ   وإنْ كَثُرَتْ في عَيْنِ مَنْ لا يُجَرِّبُ
إذا لم تُشَاهِدْ غيرَ حُسْنِ شِيَاتِها   وأعضائِها فالحُسْنُ عنكَ مُغَيَّبُ
لحا الله ذي الدُّنيا مُناخاً لِرَاكِبٍ   فكُلُّ بعيدِ الهَمِّ فيها مُعَذَّبُ
ألا ليتَ شِعري هل أقولُ قصيدةً   فلا أشتكي فيها ولا أتعتَّبُ
وأخلاقُ كافورٍ إذا شِئْتُ مَدْحَهُ   وإن لم أشأ تمْلِي عليَّ وأكتبُ
وَهَبْتَ على مِقْدارِ كَفَّيْ زمانِنا   ونفسي على مقدار كفَّيْكَ تَطْلُبُ[2]

(1) القصيدة 267 ـ الديوان، ج2، البيت 1، ص 452.

(2) القصيدة 36 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1ـ 3، 12ـ 15، 17، 23، ص 189 ـ 192. التئية: التلبّث والتمكّث ، الحُدالى: موضع بالشام، وغُرَّب: جبل هناك معروف، الشيات: الألوان.

ـ وفي أحيانٍ كثيرة نجد في شعره المدحي، أنّ الأوصاف والأحوال التي يطلقها على ممدوحه، تمثِّل في الحقيقة انعكاساً لذاته هو، وكأنه يرى في ممدوحه ما يحسّه هو في دخيلة نفسه، فمثلاً يقول[1] في عضد الدولة:

تجمّعَتْ في فؤادِه هِمَمٌ   مِلْءُ فؤادِ الزّمانِ إحداها

فلو نقلنا هذا البيت إلى المتنبي لا نطبق عليه تمام الانطباق، ويُعدّ هذا البُعد من أدقّ خصائص المتنبي في مديحه.. ولننظر إليه كيف يشخِّص الزمان تشخيصاً طريفاً فيجعل له قلباً يمتلئ بهمّة ممدوحه.. هذه الهمّة ذاتها أراد المتنبي أن يخبرنا باتّصافه بها.

ـ وقد بيّنت الدراسة الاستقرائية للمادة الشعرية أنّ الصفة الغالبة التي يظهر بها الزمان أو الدهر في سياق المديح هي: الضَّعف[2] إذا ما قيس بالممدوح، وتتفاوت درجات هذا الضعف: فمن أكبر درجات الضعف أن يظهر الزمان أداةً طيِّعة بين يدي الممدوح، منقاداً لمشيئته، يقول[3] في مدح سيف الدولة:

فتىً تَتْبَعُ الأزمانُ في النّاسِ خَطْوَهُ   لِكُلِّ زَمَانٍ في يديهِ زِمَامُ

وأكثر من ذلك ضعفاً أن يوصم الزمان بأنه عبد الممدوح وخادمه؛ فالأيّام ذلَّتْ لشجاع بن محمد الطائي المنبجي ذُلَّ مَنْ يطؤه بأخمصه حتى يصير تحت رجله كالنعل في الذّلّ:

وما تَنْقِمُ الأيّامُ مِمَّنْ وُجُوهُها   لأَخْمَصِهِ في كُلِّ نائبةٍ نَعْلُ[4]

ـ وقد يبدو الزمان على درجة متوسِّطة من الضَّعف، من ذلك قوله[5] في مدح أبي الحسين علي بن أحمد المرّي الخراساني:

---

(1) القصيدة 283 ـ الديوان، ج2، البيت 35، ص 498.

(2) انظر: الدهر في الشعر الأندلسي (**عصر المرابطين والموحِّدين**): (رسالة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها)، إعداد: لؤي علي خليل، إشراف: د. علي دياب، جامعة دمشق، 1997م، انظر الصفحات 118 ـ 123.

(3) القصيدة 224 ـ الديوان، ج2، البيت 4، ص 306.

(4) القصيدة 196 ـ الديوان، ج2 ، البيت 25، ص 175.

(5) القصيدة 241 ـ الديوان، ج2، البيت 13، ص 375.

والـــذي رَيْـــبُ دَهْـــرِهِ مِـــنْ أُسَـــارا   هُ وَمِـــنْ حاسِـــدِي يدَيْـــهِ الغَمَـــامُ

فالممدوح حبس صروف الدهر على مراده، فلا يتمكّن الدهر مِنْ إحداث شيءٍ إلا ما يريده، ولا يصيب أحداً إلا بإذنه، على أنّ التعبير في البيتيْن السابقين كان يدلّ دلالة أكبر على هذا الضعف..

- الصورة الأخرى التي يأتي عليها الزمان في المديح هي القوّة، وترد بصورة أقلّ؛ فمن الملاحَظ أنّ الرؤية النفسية للزمان في معظم هذه النصوص المدحية تغلب الرؤية الموضوعية، لذلك يحاول الشاعر غالباً أن يُظهر الزمان ضعيفاً، وذلك ليُظهر قوة الممدوح، وقدرته على تذليل المصاعب كلها مهما عَظُمت..

- فمن مظاهر قوّة الزمان أَنْ يعبّر الشاعر عن معاناته منه، مما يدفعه إلى جيرة الممدوح، والاحتماء بظلّه من نوائب الدهر، من ذلك قوله[1] في مدح محمد بن زريق الطرسوسي:

يـا مَـنْ نَلُـوذُ مـن الزّمـان بظِلّـه   أبـداً ونَطْـرُدُ باسمـه إبليسـا

وهذا ، برأينا ، أمرٌ طبيعي في مثل حالة المتنبي الذي ابْتُلِيَ بفقدٍ مستمّرٍ لكلِّ مَنْ أحبّ في حياته، فلمّا وجد أمامه ممدوحاً قوياً أراد أَنْ يتمسّك بهذا الأمل الذي لاح فجأة في حياته، فاتخذ منه مثلاً أعلى فيه كل الصفات التي يتمنّاها لنفسه، ويتمنى أيضاً أَنْ لو كانَتْ توفَّرَتْ في أحبابه الآفِلِين، إذاً لامتازوا بشيءٍ من الصّمود والقوّة والبقاء في وجه الدهر..

- وقد يبدو الزمان على درجةٍ أقوى، من ذلك مثلاً مدحه لسيف الدولة:

فـلا تُلْزِمَنِّـي ذنـوبَ الزّمـان   إلـيَّ أسـاءَ وإيّـايَ ضـارا[2]

فالتعبير في هذا البيت يرشح بالدلالة على قوّة الزمان، الذي وصلت قوّته إلى الإساءة وإلحاق الأذى والضّرر بشاعرنا.

- من الأمثلة السابقة يتبيَّن لنا أنَّ الزمان أو الدهر كان يتجلّى دائماً كقوة سلبية بالنسبة لشاعرنا، وفي أحيانٍ قليلة كان يتجلّى كقوة إيجابية: حين كان

---

(1) القصيدة 125 - الديوان، ج1، البيت 23، ص 437.

(2) القصيدة 93 - الديوان، ج1، البيت 8، ص 370.

الشاعر يجد في الزمان الذي يجمعه بالممدوح قوة خَيِّرة له، يقول[1] مثلاً في غُرَّة مدحه لبدر بن عمّار الأسدي:

أَحُلْماً نَرَى أَمْ زَمَاناً جديدا   أَمْ الخَلْقُ في شَخْصٍ حَيٍّ أُعِيدَا

تجلّى لنا فَأَضَأْنا بِهِ   كأَنَّا نُجُومٌ لَقينا سُعُودا

هذا التعبير يمتلئ بالدلالة على الفرح والسُّرور بهذا الزمان الجديد الذي ظهر فجأةً على غير ما عهده المتنبي؛ فسعادة بَدْرٍ أَعْدَتْه وانتقلت إليه..

ويقول[2] في سياق مَدح سيف الدولة:

وإذا حَلَّ ساعَةً بمكانٍ   فَأَذَاهُ على الزَّمانِ حَرَامُ

والذي تُنْبِتُ البلادُ سُرُورٌ   والذي تَمْطُرُ السَّحَابُ مُدَامُ

فالزمن في ظِلّ سيف الدولة كلّه سرور، وخير، وبركة، وعِصْمَة من حوادث الدهر وأذاه..

ويخاطب المغيث بن العجلي قائلاً[3]:

لَقَدْ حَسُنَتْ بِكَ الأوقاتُ حتّى   كأنَّكَ في فَمِ الدَّهْرِ ابْتِسَامُ

فأيام الدهر طابت بالممدوح وبدَتْ بشاشتها، حتى كأنّ الدهر مبتسم به، وكانت قبل ذلك متجهِّمة عابسة في وجه الشاعر، فزال بالممدوح عبوسها.

الغزل والنَّسيب:-

يحتلّ موضوع الغزل المرتبة الثانية من حيث ورود الزمن في ثناياه؛ إذْ بلغ عدد الوحدات الزمانيّة في غزل المتنبي: (136) وحدة زمانيّة.

- وقد تعرَّض المتنبي للنسيب في أغلب قصائده كتقديم للمديح، والنسيب يتّصل به وصف الأطلال، وتصوير الهوادج والإبل، ورحيل المحبوبة ووصفها، مع التعرّض لبعض علاقاته مع المرأة، وما يتصل بذلك من تدخُّل الدهر والقَدَر ونحوهما.. كما تعرَّضَ للغزل في مقطّعات مستقلّة أغلبها قاله في صباه.

---

(1) القصيدة 68 - الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص 301، 302.
(2) القصيدة 217 - الديوان، ج2، البيتان 13، 14، ص 279.
(3) القصيدة 237 - الديوان، ج2، البيت 42، ص 364.

ـ وبعد استقراء المادة الشعرية تبيَّنَ لنا أنّ فلسفته الزمانية في الغزل والنسيب تُعدّ جزءاً من فلسفته الزمانية الشاملة في ديوانه في سائر الأغراض، وجزءاً من فكره العام في الزمان والحياة والكون والإنسان لا ينفصل عنه.. يقول[1] وقد بلغه أنّ قوماً نعوه في مجلس سيف الدولة بحلب وهو بمصر:

لا تَلْقَ دَهْرَكَ إلاّ غَيْرَ مُكْتَرِثٍ ... ما دَامَ يَصْحَبُ فيه رُوحَكَ البَدَنُ

فما يَدُومُ سُرُورٌ ما سُرِرْتَ بِهِ ... ولا يَرُدُّ عليكَ الفائِتَ الحَزَنُ

مِمَّا أَضَرَّ بأهْلِ العِشْقِ أَنَّهُمُ ... هَوُوا وما عَرَفُوا الدُّنيا وما فَطِنوا

تفنى عُيُونُهُمُ دَمْعاً وأنفسُهُمْ ... في إثْرِ كلِّ قبيحٍ وَجْهُهُ حَسَنُ

تَحَمَّلُوا حَمَلَتْكُمْ كُلُّ ناجيَةٍ ... فكلُّ بَيْنٍ عليَّ اليومَ مُؤْتَمَنُ

ما في هوادِجِكُمْ من مُهْجَتي عِوَضٌ ... إن مُتُّ شَوْقاً ولا فيها لها ثَمَنُ

هذه اللامبالاة التي تنطق بها الأبيات تخبِّئُ وراءها حزناً صادقاً وأسىً عميقاً؛ فقد تعوَّدَ شاعرنا من الدنيا أن تأخذ منه ما أعطَتْه، وأَنْ لا تديمَ عليه سروراً ولا هناءً، غيرَ مبالية بمشاعره وأحاسيسه.. لذلك فهو ينصح كلَّ عاشقٍ ألا يبكي ولا يُفنِي عيونه ونفسَه بالعبَرَات والحزن على كلِّ مُستَحْسَنٍ في الظاهر، قبيحٍ عند الاختبار، فالفراق صارَ اليوم ـ بعدَ اختباره لأحوال الدنيا وأهلِها ـ هَيِّناً عليه، لأنَّ نفسَه ماتَتْ لكثرة الفراق الذي تعرَّضَ له..

ـ وميزة غزل المتنبي ـ حتى ولو كان شاعرنا مقلِّداً فيه أحياناً ـ أنه غير منقطعٍ عن ذاته؛ فالتقلّبات التي كان يمرّ بها المتنبي في مختلف مواقفه في الحياة، والأحوال التي تعاقَبَت عليه نلمح وراءها شيئاً واحداً: ذاتهُ، فالذات جوهر ثابت: «**له كيانه الخاص الذي يقوم من وراء كل مظاهره الجزئية، فالذات هي المصدر الأول الذي تنبعث منه مختلف الأفكار والمشاعر**

(1) القصيدة 271 ـ الديوان، ج2، الأبيات: 3 ـ 8 ، ص 468.

والإحساسات، وهي المركز الباطن في الشخصية الإنسانية والعلّة المنتجة لكل أفعالها»[1]..

يقول[2] مثلاً في مقدمة مدحه لبدر بن عمّار:

بَقَائِي شَاءَ لَيْسَ هُمُ ارْتِحَالاَ وحُسْنَ الصَّبْرِ زَمُّوا لا الجِمَالا

تولَّوْا بَغْتَةً فكأنّ بَيْناً تَهَيَّبَنِي ففاجَأني اغْتِيَالا

فكان مَسِيرُ عيسِهِم ذَمِيلاً وسَيْرُ الدّمْعِ إثْرَهُمُ انْهِمَالا

كأنَّ العِيسَ كانَتْ فوقَ جَفْنِي مُنَاخَاتٍ فلمّا ثُرْنَ سَالا

كأنَّ الحُزْنَ مَشْغُوفٌ بِقَلْبِي فَسَاعَةَ هَجْرِها يَجِدُ الوِصَالا

كذا الدُّنيا على مَنْ كانَ قبلي صُرُوفٌ لَمْ يُدِمْنَ عَلَيْهِ حَالا

أشَدُّ الغَمِّ عندي في سُرُورٍ تَيَقّنَ عنهُ صاحِبُهُ انْتِقَالا

ربط المتنبي في هذه الأبيات بين الزمن والحالة النفسية له؛ فقد كان شاعرنا مهتمًّا لهذا التغيّر الذي يحدثه الزمان، متألِّماً من هذا الزمن الذي لا يترك سروراً، ويرى أنه رمز التبدُّل، يغتال الحياة في الأحياء.. فارتحال الأحبّة لا يُعَدُّ شيئاً أمام ارتحال بقائه عنه، لأنهم ربما يعودون، وبقاؤه إذا ارتحل لم يعد، وكذلك مسير صبره عنه أعظم من مسير الجِمال، ونلحظ شدّة تأثّره لهذه المفاجأة التي فاجأه بها البَيْن.. ولكِنْ هذه الحركة السريعة للأحبة ما هي إلاّ رمز لحركة الحياة السريعة التي لا تأبه لأحد، وهي حركة تتجه اتجاهاً مُخَالِفاً لرغبة الشاعر..

---

(1) نيتشه (مجموعة نوابغ الفكر الغربي1)، القاهرة، دار المعارف، ط2، (د.ت)، ص 72، 73.

(2) القصيدة 200 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 4، 12 ـ 14، ص 194، 196. الذَّميل: السير المتوسط، ثُرْن: نهضن للمسير.

ـ وأهمُّ ما يلحظه الدارِس للزمن في غزل المتنبي، أنَّ هذا الغزل، مع ما يبدو عليه في ظاهره أحياناً من البهجة والجمال والحبور، مُحَمَّل بروح الحزن والكآبة، والإفراط في البكاء، وذِكْر الفراق والرحيل وشدّة السُّقم والنحُول .. فحتى في غزله، يتحدث عن تقلّب الحياة وزوال نعيمها إلى درجةٍ يُشْعِرنا فيها بتفاهة الحياة.. ويبدو الزمن في غزله غالباً قوةً سلبية فعّالة:

بأبي مَنْ وَدِدْتُهُ فافْتَرَقْنا وقضى اللهُ بعدَ ذاكَ اجتماعا

فافْتَرَقْنا حَوْلاً فلمّا التقَيْنَا كان تسليمُهُ عليَّ وَدَاعَا[1]

لنلحظ هذا الزمن الخاطِف الذي لا يسمح للحبيبين بأن يمكثا معاً ولو للحظة؛ فلحظة التسليم هي ذاتها لحظة الوداع..

ـ ويتجلى الإحساس الزماني واضحاً في صورة المرأة المحبوبة، فشاعرنا يُقْرِن ذكرها دوماً بذِكْر الموت والفَقْد والرّحيل، أحياناً بصورة مباشرة، وأحياناً بصورة غير مباشرة..

يقول[2] مثلاً:

اليومَ عَهْدُكُمُ فأيْنَ المَوْعِدُ هَيْهَاتَ ليس ليَوْمِ عَهْدِكُمُ غَدُ

المَوْتُ أقْرَبُ مِخْلَبَاً مِنْ بَيْنِكُمْ والعَيْشُ أَبْعَدُ مِنْكُمُ لا تَبْعُدُوا

إنَّ التي سَفَكَتْ دَمِي بجُفُونِها لم تَدْرِ أنّ دَمِي الذي تَتَقَلّدُ

فرأيتُ قَرْنَ الشّمسِ في قمرِ الدُّجَى مُتَأَوِّداً غُصْنٌ بهِ يَتَأَوَّدُ

عَدَوِيَّةٌ بَدَوِيّةٌ مِنْ دُونِها سَلْبُ النُّفُوسِ ونارُ حَرْبٍ تُوقَدُ

---

(1) المقطعة 140 ـ الديوان، ج1، ص 485.

(2) القصيدة 62 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1 ـ3 ، 6 ـ 9، ص 280 ـ 282، متأوِّداً: متمايلاً، عدويّة: أي من بني عدي، الهواجل: جمع هوجل، وهو المفازة لا أعلام بها، والصواهل: الخيل، والمناصِل: السيوف، والذوابل: الرماح، مشى عليها الدهر وهو مقيَّد: مبالغة في الإبادة: أي وطئها وطأً ثقيلاً كوطء المقيَّد.

وهَوَاجِـــلٌ وصَــــوَاهِلٌ ومَنَاصِـــلٌ   وذَوَابِـــلٌ وتوَعُّــــدٌ وتَهَـــدُّدُ

أَبْلَــتْ مودَّتَهـــا اللّيـــالي بَعْــدَنَا   ومشــى عليهــا الــدَّهْرُ وهــو مُقَيَّــدُ

هذه الألفاظ الغزليّة ترشح بالموت: (الموت، البَيْن، البُعْد، السَّفْك، الدَّم، الدّجى، السَّلب، النار، الحرب، المَنَاصِل، الذَّوابل، البِلى، اللَّيالي، الدهر)، ولنلحظ النظرة الذاتية أو النفسية للزمن في البيت الثاني، التي تصوَّر فيها شاعرنا الزمن على أنّه كائن محسوس مشخَّص؛ فقد استعار صورة السَّبع أو الوحش المفترس للموت.. وحتى حين صَوَّرَ المرأة المحبوبة، جَعَل فتنة عينيها له بمثابة قَتْله، وجعل دمه في عنقها، وحين صوّر جمال وجهها لم ينسَ ذكر هذا التضاد بين نور الشمس الذي يوحي بالجمال والإشراق، وظلام الليل الذي يوحي بالوحشة والغربة والموت.. والتعبير في الأبيات يُفصِح عن ضعف الشاعر أمام قوّة الدهر وسلطانه.

- وفي غَمْرَةِ ذكره للَّهْوِ والقُبَل، نراه يذكر الرّحيل:

لِلَّهْـــوِ آوِنَـــةٌ تَمُـــرُّ كأنَّهـــا   قُبَــلٌ يُزَوَّدُهَـــا حَبِيــبٌ راحِــلُ[1]

- كما تجلّت فكرة الزمان في الظروف التي تحيط بزيارة هذه المرأة المحبوبة: من ذِكْرٍ لِلّيْل، والصُّبح، والأصيل، والضُّحى، وغير ذلك من مفردات الزمن الموضوعي، يقول[2] مثلاً:

أزورُهُــمْ وَسَــوَادُ اللَّيْــلِ يَشْــفَعُ لــي   وأنْثَنِــي وبَيَــاضُ الصُّــبْحِ يُغْــرِي بــي

التأمّلات:

- التأمّل هو التفكّر في قضايا الإنسان والوجود.. ويرد في صورة خَطَرات ويُفضي إلى ملاحظات لا تشكّل منظومة فكريّة متكاملة لأنّ هذا مِمّا يُطالَب به الفلاسفة لا الشعراء،

---

(1) القصيدة 206 - الديوان، ج2، البيت14، ص215.

(2) القصيدة 35 - الديوان، ج1، البيت 7، ص 183.

والحكمة قريبة من التأمُّل إذ هي كالنتيجة بالنسبة إليه، وهي نطق اللسان بحقائق العقل ومواقف الوجدان[1].

ـ وقد وردت مجمل آراء المتنبي وحكمه وتأمّلاته في الطبيعة والحياة والناس والزمان، في سياق المدح والرثاء والهجاء والفخر وشعر الحماسة.. والحكمة خلاصة التجربة الإنسانية للشاعر، وتنزع إلى التجريد؛ إذ هي تعبير عن حقائق خالدة صالحة لكل زمان ومكان.

ـ وتبيَّنَ لي بعد استقراء المادة الشعرية في الديوان، أنّ عدد الوحدات الزمانيّة التي وردت في التأمّلات: (81) وحدة زمانيّة.

ـ ولعلّ أعظم مصدر لتأمّلاته هو حياته، لأنّه تعاقبت عليه أطوارٌ من الحياة مختلفة الأشكال من شقاءٍ وسعادة، وفاقةٍ ورخاء، وخوفٍ وأمن، وقد جرّب الناس وخبرهم واستقصى كثيراً من سجاياهم وطباعهم وعابَ عليهم كثيراً منها، ودرسَ الحياة درساً دقيقاً وافياً.

يقول[2] مثلاً:

سُبِقْنَا إلى الدُّنيا فَلَوْ عَاشَ أَهْلُهَا ... مُنِعْنَا بها من جَيْئَةٍ وذُهُوبِ

تملَّكَهَا الآتي تملُّكَ سَالِبٍ ... وفَارَقَهَا الماضي فِرَاقَ سَلِيبِ

فأمرُ الدنيا لا يستقيم إلاّ بموت المتقدِّم وحياة المتأخِّر، وهي تقوم بسَلْب المَيِّت مالَه لتعطيه للحَيّ على صورة مالٍ موروث.. ونلحظ في هذه الأبيات علاقة تضاد وهي علاقة الحَيّ السَّالِب، والمَيِّت المسلوب، وهي تعكس مدى المفارقة التي يتعرّض لها الإنسان في هذه الدنيا.. ويظهر الزمن هنا بمظهر القوة المتأرجحة بين السَّلْبية (**بالنسبة للميِّت**)، والإيجابيّة (**بالنسبة للحَيّ**).

ـ وقدّم لمدح أبي المنتصر الأزدي بالغزل، ثمّ انتقل فجأةً إلى ما يشبه رثاءً للإنسانية جمعاء، وقدّم تأمّلاتٍ عميقة في الدنيا، والحياة، والموت، وضرب أمثلةً من الملوك الغابرين الذين لم يبق لهم أثر على الرغم من كل ما فعلوه للتشبُّث بالدنيا:

(1) انظر: مبروك المناعي، أبو الطيب المتنبي قلق الشعر ونشيد الدهر، ص 144.
(2) القصيدة 13 ـ الديوان، ج1، البيتان 5، 6، ص 114.

أَبَــني أبينَــا نحـــنُ أهْـــلُ مَنَــازِلٍ   أبـــداً غُـــرَابُ البَــيْنِ فيهـــا يَنْعِـــقُ
نبكـي علـى الـدُّنيا ومـا مـن مَعْشَـرٍ   جَمَعَـــتْهُمُ الـــدُّنيا فلـــم يتفرَّقُـــوا
أيـــنَ الأكاسِـــرَةُ الجبـــابرة الأُلى   كَنَـزُوا الكُنُـوُزَ فمـا بَقِـينَ ولا بَقُـوا
مِـنْ كُـلِّ مَـنْ ضـاقَ الفضـاءُ بِجَيْشِـهِ   حتـــى ثـــوى فحـــواه لَحْـــدٌ ضَـــيِّقُ
خُـــرْسٌ إذا نُـــودُوا كـــأنْ لم يعلمـــوا   أنّ الكــــلامَ لهـــم حــــلالٌ مُطْلَــــقُ
والمـــــوتُ آتٍ والنّفُــــوسُ نَفَــــائِسٌ   والمُسْـــتَغِرُّ بمـــا لَدَيْـــهِ الأحْمَـــقُ
والمَـــرْءُ يأمُـــلُ والحيـــاةُ شَـــهيَّةٌ   والشَّـــيْبُ أَوْقَـــرُ والشَّـــبِيبَةُ أَنْـــزَقُ[1]

نلحظ أنّ التعبير في الأبيات يرشح بإظهار القوة السلبية للدهر، الذي يقوم بأعمالٍ مخالِفَةٍ لرغبة الشاعر، ورغبة الإنسانية جمعاء: (**البَيْن، التَّفريق، الإفناء والإهلاك والموت، الإذْلال**)..

ـ ولعلّ الجديد في حكمة المتنبي وتأمّلاته في الزمن والحياة والأحياء.. هو استخدامه الحكمة الرّامزة من خلال الحكمة التقليدية كتعبير عن عواطفه المكبوتة، وكبرهان يؤكدّ ما يذهب إليه من معانٍ وأفكار..

يقول[2] مثلاً:

فَـــذِي الـــدَّارُ أَخْـــوَنُ مِـــنْ مُـــومِسٍ   وَأَخْـــدَعُ مِـــنْ كفَّـــةِ الحَابِـــلِ
تفـــانى الرِّجـــالُ علـــى حُبِّهـــا   ومـــا يَحْصُـــلُونَ علـــى طَائِـــلِ

هُنا تظهر صورة الزمن الخائن الغدّار.. وإسناد هذه الصفات للدنيا أو الزمن يعكس حزناً دفيناً في نفس شاعرنا، لأنه لم يحقّق ما تمنّى في هذه الدنيا على الرغم من أنه وفى لها فقدَّم كل أسباب النجاح والمجد، وتَعِبَ كثيراً وتجرّع مرارة الصَّبر في سبيل ذلك، فلم يحصل إلا على الغَدْر والجُحُود.

---

(1) القصيدة 150 ـ الديوان، ج2، الأبيات 7 ـ 13 ، ص 28.
(2) القصيدة 172 ـ الديوان، ج2، البيتان 51، 52، ص 84.

ويقول[1]:

ومـا المَـوْتُ إلاّ سَـارِقٌ دَقَّ شَخْصُـهُ   يَصُـولُ بِـلا كَـفٍّ ويَسْـعَى بِـلا رِجْـلِ

يَـرُدُّ أبـو الشِّبْلِ الخَمِـيسَ عَـنِ ابنِـهِ   ويُسْـلِمُهُ عِنْـدَ الـوِلادَةِ للنَّمْـلِ

إذا مـا تأمَّلْـتَ الزّمَـانَ وصَـرْفَهُ   تَيَقَّنْـتَ أنَّ المـوتَ ضَـرْبٌ مِـنَ القَتْـلِ

هذا المعنى الظّاهر يخبِّئ معنىً باطِناً؛ فتشبيه الموت بالسَّارق له دلالة كبيرة تُظهِرُ مدى الغِبْن الذي لحق بشاعرنا مِنْ قبَل هذا الزمان.. فهو في كلِّ مرّة لا يُمهِله حتى يهنأ بما أعطاه، بل سرعان ما يسرق منه الفرحة سرقةً.. لقد سرق منه وهو طفلٌ وليدٌ أعزّ ما يملكه **(الأم الحنون)**، ثم سرق منه والده ثم جدّته ثم أحبابه.. وأخيراً سرق منه روح التوثُّب والرغبة في نَيْل الأشياء[2].. فكأنّ الزمان بذلك كان يقتل كلَّ ما هو جميل في حياة المتنبي ويسلبه منه استلاباً..

ويقول[3]:

إنِّـي لأَعْلَـمُ واللّبِيـبُ خَـبِيرُ   أنَّ الحيـاةَ وَإنْ حَرَصْـتَ غُـرُورُ

ورأيْـتُ كُـلاًّ مـا يُعَلِّـلُ نفسَـهُ   بِتَعِلَّـةٍ وإلى الفَنَـاءِ يَصِـيرُ

يظهر الزمان ـ هنا ـ بصورته القويّة ذات الفِعْل السّلبي المؤثِّر على كلِّ أحد دون استثناء.. ولنلحظ هذا التعبير الواثِق بنفسه: إنّي لأَعْلم، هذا يعكس لنا صدق تجربة المتنبي، التي تعبّر عن نظرة إنسانيّة شاملةٍ تصلح لكلِّ إنسان يريد أن يأخذ عبرةً ومنهاجَ حياة..

---

(1) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، الأبيات 17، 18، 28، ص 92، 93. الخميس: الجيش.

(2) في الفترة الأخيرة من حياته حين قال:

لم يَتْرُكِ الدَّهْرُ من قلبي ولا كبدي   شـيئاً تُتَيِّمُـهُ عَـيْنٌ ولا جيـدُ

أصـخرةٌ أنـا؟ مـالي لا تحرِّكُنِـي   هـذي المُـدامُ ولا هـذي الأغارِيـدُ

القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيتان 5، 7، ص 335.

(3) القصيدة 101 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص 390، 391.

ويقول[1]:

سَالِمُ أَهْلِ الودَادِ بَعْدَهُمُ يَسْلَمُ للحُزْنِ لا لِتَخْليدِ

فمَا تُرَجّي النُّفُوسُ مِنْ زَمَنٍ أَحْمَدُ حاليْهِ غيرُ مَحْمُودِ

فالذي يَسْلَم من العشيرَيْن المُتَحَابَّيْن بعد ذهاب أحدهما، إنّما يسلم للهمّ والغمّ والحزن لِفَقْد صاحبه، ولا يَسْلم للخلود، لأنه لاحِق به عاجلاً أم آجلاً.. وهذا الزمان لا رجاءَ عنده، فأحسن أحواله البقاء، وهو غير محمود لأنّ جُلَّهُ ابتلاءاتٍ ومصائبَ تتوالى على المرء من غير أن يملك دَفْعاً لها أو رَدّاً.. وهذه الأفكار والتأمّلات تمثّل عصارة حياة المتنبي، وتصلح للإنسان في كل زمان ومكان[2]..

ـ مِمّا سبق نجد أنّ الحكمة تكشف عن الخبيء من نفس أبي الطيب وحياته، وما يكتنفها من غموض.. وقد برع المتنبي حقاً في إظهار موقفه من الزمن، واستطاع أن يترجم بصدقٍ عن نفسه، وعواطفه، وما اكتنفها من مؤثّرات، واضطرابات. وقد عَبَّرت هذه التأمُّلات عن نظرة إنسانية للحياة بكل ما تعنيه كلمة إنسانية من معانٍ، يقول جلال الخياط: «**فليس المتنبي حكيماً في أبياتٍ مفردة أو أنصاف أبيات... لكن يمكن أن يصبح المتنبي حكيماً في موقفه من الزمن وصراعه مع الدهر، ورثائه للإنسان..**»[3].

الرثاء:

ـ بَثَّ المتنبي أفكاره عن الزمن في الرثاء بصورة واضحة جَليَّة؛ لأنّ الرّثاء بطبيعته مَثَارٌ للتأمُّل في الحياة ومدعاة للاعتبار.. وقد بلغ عدد الوحدات الزمانية التي وردَت في الرثاء: (71) وحدة زمانيّة.

---

(1) القصيدة 55 ـ الديوان، ج1، البيتان 9، 10، ص 241.

(2) لم نحلّل الأبيات أسلوبياً، أو من ناحية تحليل الصور الزمانية والإيقاعية، لأنّ كل هذا سنستوفيه في مكانه لاحقاً.. ونقوم الآن بالتعليق على قوّة الزمن السلبية أو الإيجابية التي تظهر في الأبيات، كما نحاول إظهار حظّ كل مضمون من مضامينه الشعرية من فكرة الزمن، وهو ما يعنينا في هذا الفصل..

(3) المثال والتحوّل (آراء ودراسات في شعر المتنبي وحياته)، بغداد، دار الحرية، 1976م، ص 55.

- والجديد في رثاء المتنبي أمران:

أولهما: كان المتنبي كثيراً ما يبيّن أثر الوفاة في نفسه، ومدى انفعاله هو وعلاقته بهذا الفَقْد، ونفاجأ بأنه يحاول غالباً أن يبيّن وجود صلة معيّنة بين المتوفَّى وبينه.. وبرأينا أنَّ الفقد الأول في حياته، فقده والدته، كان يتجلّى له بصورة واضحة في كلِّ فَقْد، فيثير أشجانه وأحزانه..

ثانيهما: كان شاعرنا يُفَلْسِف الموت، ويتّخذ من مناسبة الرحيل درساً، وحكمةً، فينطلق لسانه بأفكارٍ عميقة عن القَدَر والزمن، والدهر والموت.. ويتّخذ موقف الرَّاثي المتأمِّل في الكون، و«**يخلع على المناسبة الوقتيّة أثراً خالداً لا يزول**»[1].

يقول[2] في رثاء والدة سيف الدولة:

نُعِدُّ المَشْرَفِيّةَ والعَوَالِي ... وَتَقْتُلُنَا المَنُونُ بِلاَ قِتَالِ

ونَرْتَبِطُ السَّوَابِقَ مُقْرَبَاتٍ ... وَمَا يُنجِينَ مِنْ خَبَبِ اللَّيَالِي

وَمَنْ لم يَعْشَقِ الدُّنيا قَديماً ... ولكن لا سبيلَ إلى الوِصَالِ

نصيبُكَ في حَيَاتِكَ مِنْ حَبِيبٍ ... نَصيبُكَ في مَنَامِكَ مِنْ خَيَالِ

رماني الدَّهْرُ بالأَرْزَاءِ حتى ... فُؤادي في غِشَاءٍ مِنْ نِبَالِ

فَصِرْتُ إذا أصابَتْنِي سِهَامٌ ... تكسَّرَتِ النِّصَالُ على النِّصَالِ

مع أنَّ هذه الأبيات في رثاء أمّ سيف الدولة، إلا أننّا نجد فيه دموعاً وألماً وتعبيراً عن المصاب؛ ففي الظاهر هو يرثي تلك السيّدة، وفي الحقيقة يرثي أمَّه وكلَّ فقيدٍ عزيزٍ افتقده..، يظهر ذلك واضحاً في البيت الرابع؛ إذ جعل العمرَ كالمنام والموتَ كالانتباه من هذا المنام.. وحظّ الإنسان من وصال حبيبه في حياته كحظِّه من وصال خياله في منامه. فهذا البيت يؤكِّد أنّ المتنبي يشعر

---

(1) د. صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص 369.

(2) القصيدة 171 ــ الديوان، ج2، الأبيات 1ــ 6، ص 70. المشرفية: السّيوف، العوالي: الرِّماح، السّوابق: الخيل. الخَبَب: ضرب من الجَرْي لا يستفرغ الجهد.

بالحسرة والتألُّم لأنه لم يهنأ بحبيبٍ أو صَفِيٍّ في حياته، فسرعان ما كان الموت يختطفه منه.. ولكننا نفاجَأ في البيت السابع بأنّ شاعرنا يصرِّح بأنه لا يبالي بهذا الدهر، فقد هانَ عليه ولم يعد يحفل بمصائبه:

وهانَ فما أُبَالي بالرّزايا لأني ما انْتَفَعْتُ بأَنْ أُبَالي[1]

فالأرزاء توالَتْ على أبي الطيّب حتى هانَت عنده، والشيء إذا كَثُر اعتاده الإنسان.

- ويقول[2] في رثاء أبي شجاع فاتك:

الحُزْنُ يُقْلِقُ والتَجَمُّلُ يَرْدَعُ والدَّمْعُ بينهما عَصِيٌّ طَيِّعُ

يتنازعان دُمُوعَ عَيْنِ مُسَهَّدٍ هذا يَجِيءُ بها وهذا يَرْجِعُ

النَّوْمُ بعد أبي شجاعٍ نافِرٌ واللَّيْلُ مُعْيٍ والكواكبُ ظُلَّعُ

يا مَنْ يُبَدِّلُ كلَّ يومٍ حُلَّةً أنَّى رَضيتَ بحُلَّةٍ لا تُنْزَعُ

ما زِلْتَ تَدْفَعُ كُلَّ أمرٍ فادِحٍ حتى أتى الأمْرُ الذي لا يُدْفَعُ

قُبْحاً لِوَجْهِكَ يا زمانُ فإنَّه وَجْهٌ له مِنْ كُلِّ قُبْحٍ بُرْقُعُ

أيموتُ مِثْلُ أبي شُجَاعٍ فاتِكٌ ويعيش حاسِدُهُ الخَصِيُّ الأوْكَعُ

إنّ نغمة الأسى والتفجُّع والأنين من أفعال الدهر تعلو في هذه الأبيات؛ فقد أخذ الدهرُ مِنْ شاعرنا صديقاً وأيَّ صديق!.. إنه فاتك الذي وقف مع أبي الطيّب وسانده في أعتى اللحظات وأحلك الظروف، ولم يتخلَّ عنه في الوقت الذي تخلّى عنه جميع البشر.. ونلحظ الشعور النِّسبي الذاتي بطول الزمن (الليل) الذي يبدو أنه لن ينقضي أبداً، لاستيلاء الحزن والهم على قلب الشاعر.. ثم ينتقل شاعرنا

---

(1) القصيدة السابقة، ص 71.

(2) القصيدة 139ـ الديوان، ج1، الأبيات 1ـ 3، 19، 21، 28، 29، ص479، 482، 483. الكواكب ظُلَّع كالعرجى لا تقدر أن تقطع الفلك فتغرب، عبد أوكع: أحمق أو لئيم.

لمخاطبة الزمان، فيشخّصه ويجعل من وجهه وجهاً ممتلئاً بالقبائح فكأنه تبَرْقَعَ بها، ويدعو عليه بأَنْ يُقَبِّح الله وجهه ويزيده قبحاً على قُبح.. هذه الصفة التي نَسَبها شاعرنا للزمان تعكس مدى الكراهية التي يكنّها له، كراهيةً مُحَمَّلَةً بحب الانتقام لنفسه مِمَّا ألحقه به من أذى.. وهي تجربة ذاتية، لكنها تصلح كتجربة إنسانية عامة.ويقول[1] في رثائه أخت سيف الدولة الكبرى:

غَدَرْتَ يا مَوْتُ كم أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدٍ ... بِمَنْ أصَبْتَ وكم أَسْكَتَّ مِنْ لَجَبِ

أرى العِرَاقَ طويلَ اللَّيْلِ مُذْ نُعِيَتْ ... فكيفَ ليلُ فتى الفِتْيَانِ في حَلَبِ؟!

يظُنُّ أنَّ فؤادي غَيْرُ مُلْتَهِبٍ ... وأنّ دَمْعَ جفوني غَيْرُ مُنْسَكِبِ

بَلَى وَحُرْمَةِ مَنْ كانَتْ مُرَاعِيَةً ... لِحُرْمَةِ المَجْدِ والقُصَّادِ والأَدَبِ

فليتَ طالِعَةَ الشَّمْسَيْنِ غائبةٌ ... وليتَ غائِبَةَ الشَّمْسَيْنِ لَمْ تَغِبِ

قد كان قاسَمَكَ الشَّخْصَيْنِ دَهْرُهُما ... وعاشَ دُرُّهُمَا المَفْدِيُّ بالذَّهَبِ

وعادَ في طَلَبِ المَتْرُوكِ تارِكُهُ ... إنَّا لنَغْفُلُ والأيَّامُ في الطَّلَبِ

ما كان أَقْصَرَ وقتاً كانَ بينهما ... كأنَّهُ الوَقْتُ بين الوِرْدِ والقَرَبِ

فلا تَنَلْكَ اللّيالي إنَّ أيْدِيَهَا ... إذا ضَرَبْنَ كَسَرْنَ النَّبْعَ بالغَرَبِ

وإنْ سَرَرْنَ بِمَحْبُوبٍ فَجَعْنَ بِهِ ... وقد أَتَيْنَكَ في الحالَيْنِ بالعَجَبِ

وربَّما احْتَسَبَ الإنسانُ غايَتَها ... وفاجَأَتْهُ بأمرٍ غَيْرِ مُحْتَسَبِ

وما قضى أحدٌ منها لُبَانَتَهُ ... ولا انتهى أَرَبٌ إلاّ إلى أَرَبِ

---

(1) القصيدة 19 ـ الديوان، ج1، الأبيات: 4، 11ـ 13، 21، 31ـ 33، 37 ـ 44، ص138 ـ 143. النبع: شجر صلب ينبت في رؤوس الجبال تُتَّخَذ منه القِسِيّ، والغَرَب: نبت ضعيف ينبت على الأنهار، الشجب: الهلاك.

تخـالَفَ النّـاسُ حتّـى لا اتِّفَـاقَ لهـم   إلاّ علـى شَـجَبٍ والخُلْـفُ في الشَّـجَبِ

فقيـل تَخْلُـصُ نَفْـسُ المـرءِ سَـالِمَةً   وقيـل تَشْـرَكُ جِسْـمَ المَـرْءِ في العَطَـبِ

ومَـنْ تَفَكَّـرَ في الـدُّنيا ومُهْجَتِـهِ   أقامَـهُ الفِكْـرُ بـين العَجْـزِ والتَّعَـبِ

يتجلّى الإحساس الزّماني عند شاعرنا ـ هنا ـ مقترناً بالموت؛ فهو يخاطب الموت مشخِّصاً إيّاه: غَدَرْتَ يا موت!، فبإهلاكه لهذه السيّدة قد أهلَكَ في الحقيقة خَلْقاً كثيراً كانت تُحْسِن إليهم وتُكرمهم.. ولعلّ شاعرنا كان يَعُدُّ نفسَه من جملة هؤلاء الذين هلكوا بهلاك هذه السيّدة، لِمَا كان يَأْمُلُ في نفسه، ولو أَمَلاً بعيداً بُعْدَ النّجوم، بالانتساب لسيف الدولة ومصاهرته، والاستظلال بحنانِ امرأةٍ ربّما يذكّره بحنان أمه المفقود(1).. ثمّ يعبّر شاعرنا عن شعوره النِّسْبي الذّاتي بطول ليله في العراق، لاجتماع الهموم والغموم عليه، ولعلّ البيت الثالث يؤكّد وجود صلةٍ ما كانَتْ بينه وبين هذه المرأة، ولو صلةً معنويّةً قائمة على الودّ والإعجاب؛ فقد تجاوز الأمر مشاطرتَه سيفَ الدولةِ أحزانَه إلى تفصيله في بيان ما يعرض للمُحِبّ المشتاق من أمورٍ إذا فارقَ حبيبَه: التهاب الفؤاد، وانسكاب الدّموع المتواصِل.. ثمّ يستعين شاعرنا بمفردات الزمن الموضوعي في بيان أحزانه وحسراته؛ فهو يتمنّى لو بقيَت هذه السيّدة، وفَقَدَ الشمس.. ويبرع أبو الطيب في تشخيص الدهر في البيتين السادس والسابع؛ إذْ جعله كالنِّدِّ لسيف الدولة، يقاسمه ويتّفق معه، لكنّه سرعان ما يغدر به ويطلب ما كان قد تركه له، ظُلماً وعدواناً (**تتراءى لنا صورة الزمن القوي المسيطِر الذي لا يغفل عن مطلوبه أبداً، ولو غفلنا نحن البشر**).. وفي البيت الثامن يظهر الإحساس الوِجْداني الشعوري بقصر الزمن.. فمع أنّ المدّة التي تفصل بين وفاة الصغرى والكبرى كانت ثماني سنوات، إلاّ أنّ الإحساس النِّسبي الذاتي جعلَ المتنبي يشعر بأنَّ المدّة التي بينهما كانت لقصرها كأنها المدّة التي بين الوِرْد والقرب، وهي ليلة واحدة. ثمّ ينتقل شاعرنا إلى تأمّلاتٍ فلسفيّة قيِّمة تُظهِر لنا خبرة الإنسان المُحَنَّك الذي قاسى وجرّب: فَفَجعات الدهر لا تُؤْمَن، والدهر عجيب غريب، يمنحك حبيباً ويسرُّك به، ثم يفجعك به في

(1) سنفصّل في هذا في فقرة (**تجربة الحبّ**).

غمرة سرورك.. ثمّ يحسب الإنسان أنّ المحن قد انتهت، ولا يمكن للدهر أن يفجعه بعْدُ بأكثر مِمّا صنع، فإذا به يفاجأ بمحنٍ أخرى ومصائب من لونٍ جديد لا يخطر على باله. ويبدو أنّ شاعرنا فكّرَ مَلِيّاً في أمر الروح وكنهها، وتراوحت آراؤه نحوها.. عَبَّرَ عن ذلك بما يشي بحيرته، وما جَنَتْه عليه هذه الحيرة من تعب العجز عن الوصول إلى حقيقة ثابتة بشأنها: ففريق يقول: إنَّ الروح تَسْلَم من الهلاك ولا تفنى بفناء الأجسام ـ وهؤلاء هم المُقرّون بالبعث ـ وفريق يذهب إلى أنّ الروح تفنى كالجسم ـ وهؤلاء هم الدهريون ومَنْ يقول بقدم العالم..

ـ **ويقول**[1] **في رثائه** عمَّةَ عَضُدِ الدولة:

آخِرُ ما المَلْكُ مُعَزًّى بِهِ　　هذا الّذي أثَّرَ في قلْبِهِ

لا جَزَعاً بل أَنَفاً شابَهُ　　أن يَقْدِرَ الدَّهْرُ على غَصْبِهِ

لو دَرَتِ الدُّنيا بِمَا عِنْدَهُ　　لا سْتَحْيَتِ الأيّامُ مِنْ عَتْبِهِ

لابُدَّ للإنْسَانِ مِنْ ضَجْعَةٍ　　لا تَقْلِبُ المُضْجَعَ عن جَنْبِهِ

ينسى بِهَا ما كانَ مِنْ عُجْبِهِ　　وما أذَاقَ المَوْتُ مِنْ كَرْبِهِ

نحنُ بنو المَوْتى فما بالُنَا　　نَعَافُ ما لا بُدَّ مِنْ شُرْبِهِ

يتراءى الزمن لنا في هذه الأبيات بمظهر القوة الفاعِلة المسيطِرة التي لا رادَّ لها؛ فقد استطاع هذا الدهر أن يستبيح حرمة عضد الدولة ويغتصبه مَنْ يعزّ عليه، دون الاكتراث لمقام هذا المَلِك.. فكأنّ الدنيا والأيام تخبط خبط عشواء، لأنها لو دَرَت ما يحوزه من الفضل لأخذها الحياء من عتبه عليها ولكفَّت عنه أذاها.ثمّ ينتقل شاعرنا ـ على عادته ـ لبيان بعض المعاني الفلسفيّة ، فالموت كأسٌ كلُّ الناس شاربه، فما بالنا نكره مالا بدَّ منه..

ـ مما سبق وجدنا أنّ شعر أبي الطيّب الزّماني في الرثاء يتميّز بالحزن العميق والشعور الصّادق، والتفجُّع مِمّا صنع الدهر الخؤون، ويتضمَّن خَطَرات

---

(1) القصيدة 40 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1 ـ 3، 8 ـ 10، ص 209، 210.

فلسفيّة قَيّمة، فهو يرثي الإنسان بصفة عامّة.. وسيطرت على معظم النصوص صورة الزمان القوي الخؤون الغدّار، وخفتَتْ صورة الزمان الضعيف، وهذا يتلاءم مع طبيعة هذا الغرض الذي يُظْهِر ضعف الإنسان وقلّة حيلته أمام سطوة الموت.. يقول بلاشير: «**في رثاء المتنبي تتلاقى أشدّ النغمات تعبيراً عن اليأس الإنساني تجاه قضاء الموت المحتوم وغرور هذه المأساة الأبديّة التي لم تَعْظُم إلا بالنسبة لحقارتنا، والتعلّق الحيواني عند الإنسان بحياة لا بهجة فيها**»[1].. ولكنّي لا أوافق بلاشير في استخدامه كلمة (يأس)، فهذه الكلمة بعيدة كلّ البعد عن روح شاعرنا، وسنرى أنه في معظم أبياته الشعرية التي يكون فيها وجهاً لوجه أمام الزمان: في غَمْرة حديثه عن قوة الدهر ومصائبه، يتحدّى هذا الدهر ولا يبالي به..

الشكوى:

- تأتي الشكوى عند شاعرنا في الغالب الأعمّ ضمن التمهيد للمدح تلامس أبيات النسيب أحياناً وأبيات الفخر أحياناً أخرى، فموقعها عادةً هو ما بين النسيب والفخر، أو النسيب والمدح.. إلا أنها قد ترد أحياناً قليلة مقدّمة للهجاء مثلما هو الحال في داليّته «**عيدٌ بأية حال عُدْتَ يا عيد..**»، **أو في ميميّته «أَمَا في هذه الدنيا كريم..»**[2].

- وقد كانت الشكوى *نغمةً عالية في ديوان المتنبي، حتى أصبح أستاذاً تعلّم منه الشعراء اللاحقون، واستفادوا من ثمرة صراعه مع الزمان آراءً وأحكاماً، فأبو الطيّب استطاع أن يوظّف ـ بمهارة ـ أنّاته الجادّة الصّادقة توظيفاً فنّيّاً؛ فجعل يفتتح العديد من قصائده بشكوى الزمان والأيام والناس*[3].. هذا وقد بلغ عدد الوحدات الزمانيّة التي وردت في سياق الشكوى: (55) وحدة زمانيّة.

---

(1) أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975م، ص325.

(2) انظر: مبروك المناعي، أبو الطيب المتنبي قلق الشعر ونشيد الدهر، ص 135.

(3) انظر: مصطفى العيس، أثر المتنبي في أعلام الشعر الأندلسي (رسالة دكتوراه)، إشراف د. عصام قصبجي، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2000م، ص131.

ـ فشاعرنا غير راضٍ عن الدهر وأفاعيله، والأيام وتصرّفاتها، حاقِدٌ عليها يتميّز من الغيظ لأنها لم تقدِّم له سوى الحرمان.. ويرى أنّ كلّ ما في الزمن عدوٌّ له، حتى مظاهر الطبيعة التي تسرِّي عن القلب الهموم:

وَقِلَّـــةِ نَاصِـــرٍ جُوزِيـــتَ عَنِّـــي   بِشَـــرٍّ مِنْـــكَ يَـــا شَـــرَّ الـــدُّهُورِ
عَـــدُوِّي كُـــلُّ شَـــيءٍ فيـــكَ حتّـــى   لَخِلْـــتُ الأُكْـــمَ مُـــوغَرَةَ الصُّـــدُورِ
فَلَـــوْ أنّـــي حُسِـــدْتُ علـــى نفـــيسٍ   لَجُـــدْتُ بـــه لِـــذِي الجَـــدِّ العَثُـــورِ
ولكِنِّـــي حُسِـــدْتُ علـــى حَيَـــاتي   ومـــا خَيْـــرُ الحَيَـــاةِ بِـــلا سُـــرُورِ[1]

نلحظ أنّ شاعرنا يواجه قوة الزمن بقوّة مماثِلة، فيتحدّاه ويدعو عليه قائلاً: رماك الله يا دهر بدهرٍ شرٍّ منك يجني عليك كما جنيتَ عليّ وأنت شرّ الدهور، كلّ شيءٍ فيك عدوّي حتى التّلال التي لا تعقل.. ثمّ يشكو شاعرنا أهلَ هذا الزمان شكوى مرّة.. ويخصّ ظاهرة الحسد التي عانى منها، وهنا تتعاضد قوة الدهر السلبية مع قوة الآخر ذي النظرة السلبية، على شاعرنا، وهذا ما عَمَّقَ معاناته وشعوره بعداوة الدهر ـ وكلّ شيء فيه ـ له. ويقول[2]:

لبستُ صروفَ الدّهْرِ أخْشَنَ مَلْبَسٍ   فَعَرَّقْنَنِـي نابـاً ومَـزَّقْنَني ظُفْـرا
وفي كُـلِّ لَحْـظٍ لـي ومَسْـمَعِ نَغْمـةٍ   يُلاحِظْنَنِـي شَـزْراً ويُوسِعْنَنِي هُجْـرا
سَدِكْتُ بِصَرْفِ الدَّهرِ طفلاً ويافعاً   فأفنيتُـه عَزْمـاً ولم يُفْـنِنِي صَـبْرا

يئنّ شاعرنا في هذا البيت من وطأة الدهر وشدّة مصائبه التي تتوالى عليه، ولنلحظ جمال الصورة وطرافتها؛ إذ يشبّه صروف الدهر بلباس خشن لبسه شاعرنا، على كرهٍ منه لهذا اللباس، ثم شبهها بوحش ضار مفترسٍ أعمل أنيابه

(1) القصيدة 112 ـ الديوان، ج1، الأبيات 10 ـ 13، ص 400.

(2) القصيدة 19 ـ الزيادات، الأبيات 3 ـ 5، ص 22. عَرَقَ العَظْمَ وتعرَّقَه: أكل ما عليه، وعظمٌ مَعْروقٌ إذا أُلْقِي عنه لحمه، سَدِك به سَدْكاً وسَدَكاً فهو سَدِكٌ: لَزِمه / انظر: جمال الدين (ابن منظور)، لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير، ومحمد حسب الله وهاشم الشاذلي، مصر، دار المعارف، 1979م، مادتي (عرق)، و(سدك).

وأظفاره في جسد الشاعر.. ولكنّ أبا الطيّب على الرغم من كل ذلك لا يضعف أمام هذا الدهر، بل سرعان ما يستجمع بقيّة أنفاسه، ويستعين بعزمه ـ الذي هو كالجبال ـ لِيُفْنِي عزيمة هذا الدهر وينتصر عليه بقوة إرادته وقوة صبره.

ولنلحظ الشطر الأول من البيت الأخير: سَدِكْتُ بصرف الدهر طفلاً ويافعاً، فهو يشير إلى أحزان الفقد وآهاته التي عاناها طفلاً صغيراً ولَزِمَتْه شاباً يافعاً؛ إذْ خلّفَتْ له ذكرياتٍ أليمة لا تُمْحى من ذهنه..

ـ وهو غير راضٍ عن أهل زمانه، لأنهم خبثاء، وأدنياء، وجبناء، وزمنه هو زمن «**البهائم**» و«**القرود**»، ينعم أناسُه بالغباء، فكان شاعرنا مهموماً بينهم، غريباً عنهم:

أَذُمُّ إلى هذا الزَّمانِ أُهَيْلَهُ — فَأَعْلَمُهُمْ فَدْمٌ وأَحْزَمُهُم وَغْدُ

وأَكْرَمُهُم كَلْبٌ وأَبْصَرُهُمْ عَمٍ — وأَسْهَدُهُمْ فَهْدٌ وأَشْجَعُهُمْ قِرْدُ

وَمِنْ نَكَدِ الدُّنيا على الحُرِّ أَنْ يَرَى — عَدُوّاً لَهُ مَا مِنْ صَدَاقَتِهِ بُدُّ

فيا نَكَدَ الدُّنيا متى أنتَ مُقْصِرٌ — عن الحُرِّ حتّى لا تكونَ له ضِدُّ

تروح وتغدو كارِهاً لِوِصَالِهِ — وتضطرُّه الأيّامُ والزّمنُ النّكدُ[1]

لنلحظ تصغير (**الأهل**) تحقيراً لهم، واستخدامه صيغة التّفضيل، إمعاناً في السخرية والهزء بهؤلاء الناس.. وهذا يؤكّد وجود علاقة تخالُف بينه وبين أهل زمانه، ثمّ ينتقل شاعرنا لمخاطبة (**نَكَد الدنيا**) طالباً منه أن يُقْصِرَ ويكفّ أذاه عنه، ويكفيه شرّ هؤلاء الأشرار الذين يضطرّ شاعرنا أن يُظهِر الصّداقة لبعضهم، مع علمه أنه له عدوّ، ليأمن شرّه، وهذا غاية الإحساس بالضَّيم والظُّلم .. وإشارة الشاعر (**حتى لا تكون له ضدّ**) تشي بوجود علاقة تضاد وصراع[2] بينه وبين الدنيا ونَكَدِها.

---

(1) القصيدة 70 ـ الديوان، ج1، الأبيات 6ـ 8، ص 305، 306، الفَدْم: العيي في ثقل وقلّة فهم، والبيتان (فيا نَكَد الدنيا..) أشار الراجكوتي في الزيادات إلى أنهما موجودان بعد البيت (ومن نكد..) في النسخ التي رجع لها، انظر: المقطعة 10 ـ الزيادات، ص 16.

(2) سنناقش هذه الفكرة باستفاضة في فصل: علاقات الزمان / التضاد بين الشاعر والزمان.

ـ وغيرُ راضٍ عن «**الزمان والمكان**»:

أَمَـــا في هــــذه الـــدُّنيا كَـــرِيمٌ   تَـــزولُ بـــه عَـــنِ القَلْـــبِ الهُمُـــومُ

أمَـــا في هــــذه الـــدُّنيا مكـــانٌ   يُسَـــرُّ بأَهْلِـــهِ الجـــارُ المُقِـــيمُ(1)

ربط شاعرنا في هذين البيتَيْن بين الزمان والمكان والإنسان وحالته النفسيّة، ويتساءل في البيت الأول عن وجود إنسانٍ في هذه الدنيا يركن إليه وتزول وتُطْرَدُ به الهمومُ عن النفس.. ويوضح لنا هذا التساؤل بصورة جليّة مدى ما كان يعانيه من همومٍ طارحُ هذا السؤال.. فكأنّ الدنيا ضاقَتْ به فأطلق صرخة نداءٍ واستغاثة علّه يجد مَنْ يجيبه..

ـ وغيرُ راضٍ عن (الدُنيا)، وركّزَ على وصفها بالغدر والخيانة:

فَـــذِي الـــدَّارُ أَخْـــوَنُ مِـــنْ مُـــومِسٍ   وأَخْـــدَعُ مِـــنْ كِفَّـــةِ الحَابِـــلِ

تَفَـــانى الرِّجَـــالُ علـــى حُبِّهـــا   ومـــا يَحْصُـــلُونَ علـــى طَائِـــلِ(2)

يشكو شاعرنا هذه الدنيا الخوّانة، لأنّها عوّدَتْه أبداً أنْ تأخذ ما تعطيه، وتهدم ما يبنيه من آمالٍ وأحلام.. ويشبّهها بالمرأة المومِس التي لا تقيم على خليل، كما أنها أَخْدَع من حبل الصّائد الذي يَصْرع مَنْ يطمئنّ إليه ويُهلكه.. هذه الصور تعكس مدى عُمق الجرح النفسي الذي خلَّفَتْه الآلام والتجارب القاسية التي عاناها شاعرنا في هذه الدنيا..

ـ ويرى أنّها حَرْبٌ على الإنسان الطَّمُوح الفاضِل:

لَحَـا اللّهُ ذي الـدُّنيا مُنَاخـاً لراكِـبٍ   فَكُـلُّ بعيـدِ الهَـمِّ فيهـا مُعَـذَّبُ(3)

ـ وأَخْصَب فترات الشكوى في شعره ما كان بعد انفصاله عن سيف الدولة، فنجده يعيش الغُرْبة ومرارة الخيبة في ظلّ كافور، وينثر شكواه وألمه

---

(1) المقطعة 253 ـ الديوان، ج2، البيتان 1، 2، ص 415.
(2) القصيدة 172 ـ الديوان، ج2، البيتان 51، 52، ص 84.
(3) القصيدة 36 ـ الديوان، ج1، البيت 14، ص 191.

في شعره، ويقف متأمِّلاً في الزمان[1].. يقول[2] في مقدّمة مدحه لكافور:

أَوَدُّ مـــن الأيّـــامِ مـــالا تـــوَدُّهُ   وأشـكو إليهـا بَيْنَنَـا وَهْـيَ جُنْـدُه

يُبَاعِـدْنَ حِبَّـاً يجْـتَمِعْنَ وَوَصْـلُهُ   فكيـفَ بِحِـبٍّ يَجْـتَمِعْنَ وَصَـدُّه

أبـى خُلُـقُ الـدُّنيا حبيبـاً تُديمُـهُ   فمـا طَلَـبي منهـا حبيبَـاً تـرُدُّه

وأَسْـرَعُ مَفْعُـولٍ فَعَلْـتَ تَغَيُّـراً   تَكَلُّـفُ شـيءٍ في طِبَاعِـكَ ضِـدُّهُ

وأَتْعَـبُ خَلْـقِ اللهِ مَـنْ زَادَ هَمُّـهُ   وقصَّـرَ عمَّـا تشـتهي الـنَّفْسُ وُجْـدُهُ

نلحظ في هذه الأبيات علاقة تضادٍ وصراع بين شاعرنا وبين الزمن (**الأيّام**) التي دأبُها تفريقُه عن أحبّته، سواءً أكانوا رجالاً أوفياء أحبَّهم كسيف الدولة، أو نساءً بقيت ذكراهنّ محفورة في قلبه وروحه (أمه، جدّته..)، ثمّ يشكو الدنيا التي لا تُدِيم الحبيب الحاضر، فكيف تردّ الحبيب الغائب وهي سبب غيبته؟ ـ (**ربط شاعرنا هنا بين الزمن الماضي والزمن الحاضر**) والأبيات تعبّر عن صيرورة الزمن وتغيّره وتجدّده، وهو بتغييره، يحوّل الحاضر إلى ماضٍ والمستقبل إلى حاضر.. ويسهم الطباق بين (وصله، صده)، (زاد، قصر)، والجناس التام في (يجتمعن)، (حبيبا) في تأكيد هذا المعنى ورسم الحركة النفسية القَلِقة، الحزينة، المتحسِّرة على ما فاتها، لشاعرنا المتنبي.

ـ ويقول[3] هاجياً له قبل مسيره من مصر بيوم واحد:

مـاذا لَقِيـتُ مِـنَ الـدُّنيا وَأَعْجَبُـهُ   أنّـي بِمَـا أنـا بَـاكٍ مِنْـهُ مَحْسُـودُ

أَمْسَـيْتُ أَرْوَحَ مُثْـرٍ خَازِنـاً وَيَـداً   أنـا الغَنِـيُّ وأمـوالي المَوَاعِيـدُ

إنّـي نَزَلْـتُ بكـذّابينَ ضَـيْفُهُمُ   عَـنِ القِـرى وعَـنِ التَّرْحَـالِ مَحْـدُودُ

---

(1) من ذلك المقطعة: «صحب الناسُ قبلنا..» التي سبقَ وعلّقنا عليها.

(2) القصيدة 81 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1 ـ 4، 9، ص 321، 322، 323.

(3) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، الأبيات 9 ـ 11، 20، ص 336، 337.

مـا كُنْـتُ أحْسَـبُني أَحْيَـا إلى زَمَـنٍ   يُسِـيءُ بـي فيـه كَلْـبٌ وَهْـو مَحْمُـودُ

يشكو شاعرنا في هذه الأبيات ما لقيه من تصاريف الدهر ونوازِل الدنيا وأحوالها، وأعجَبُ ما لقيه منها أنه محسود بما يشكوه وما هو باكٍ منه، أي انتجاعه كافوراً وانقطاعه إليه. فالمفارقة العجيبة أنه محسود مِنْ قِبَل الشعراء على ما ناله من كافور، وإنّما نالَ وعوداً فارغة كاذبة.. وفي البيت الأخير يرتّد شاعرنا إلى ذاته يناجيها ويكلّمها: ـ لأنّ البشر لم يُصغوا إليه ولم يفهموه فشعر بغربة قاتِلَة مُرَّة ـ ما كنتُ أتوقّع أن يمتد بي العمر ويتركني الزمن ويُبقي عليّ إلى هذا الوقت الرّديء، الذي أُهان فيه من قبل أراذِل الناس وخساسهم، فشاعرنا في هذه الأبيات ربط ربطاً وثيقاً بين الإنسان وزمنه، وأيُّ وصفٍ أو نعتٍ يُطلَق على الزمان إنما هو ناتِج عن إنسان هذا الزمان أو ذاك..

الفخر:

ـ غرض الفخر في شعر المتنبي لا يشكّل تناقضاً أو اختلافاً مع معاني الدهر أو الزمن، وإنّما كثيراً ما يكون حافِزاً على إثارة مواقف عديدة تتعلّق بذات المتنبي وعلاقتها بالمحيط الاجتماعي والسياسي لبيئة المتنبي، ودهره وناسه.. وقد بلغ عدد الوحدات الزمانيّة التي وردت في سياق الفخر: (53) وحدة زمانية.

ـ فشاعرنا ـ حتّى في فخره بنفسه ـ لم ينسَ ذكر الدهر والزمان، بل ربط فخرَه بهما: فعندما فَخَرَ بنفسه، أظهر أنه صاحب نفسٍ أصيلٍ معدنها، لا يؤثّر فيها مرور الأيام، ولا تستطيع أحداث الدهر النَّيْل منها:

وفي الجِسْـمِ نَفْـسٌ لا تَشِـيبُ بِشَـيْبِهِ   وَلَـوْ أَنَّ مـا في الوَجْـهِ مِنْـهُ حِـرَابُ

لهـا ظُفُـرٌ إنْ كَـلَّ ظُفْـرٌ أُعِـدُّهُ   ونَـابٌ إذا لَـمْ يَبْـقَ في الفَـمِ نَـابُ

يُغَيِّـرُ مِنِّـي الـدَّهْرُ مـا شـاءَ غَيْرَهَـا   وأبلُـغُ أقصـى العُمْـرِ وَهْـيَ كَعَـابُ[1]

ـ وكثيراً ما كانَتْ صلابة نفسه، وقوّة احتمالها وصبرها، وعدم جزعها من الموت، محوراً يدور حولَه افتخارُه؛ فالأيام والليالي لا تستطيع أن تصل إلى

(1) القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، الأبيات 5 ـ 7، ص 198.

مرادها في إذلاله وإضعافه.. وصوّرَ نفسَه في كثيرٍ من الأحيان قاهِرة للدهر، منتصرة عليه، مؤثِّرة فيه، يقول[1]:

أَمِثْلِـي تَأْخُـذُ النَّكبَاتُ مِنْـهُ   ويَجْـزَعُ مِـنْ مُلاقَـاةِ الحِمـام

ولَـوْ بَـرَزَ الزَّمَـانُ إلـيَّ شَخْصـاً   لخَضَّـبَ شَـعْرَ مَفْرِقِـهِ حُسَـامِي

ومـا بَلَغَـتْ مَشِـيئَتَهَا اللَّيـالي   ولا سَـارَتْ وفي يَـدِها زِمَـامِي

إذا امـتلأتْ عُيُـونُ الخَيْـلِ مِنِّـي   فوَيْـلٌ في التَّـيقُّظِ والمَنَـامِ

ـ ونلحظ أنّ شاعرنا يفخر ـ في الغالب ـ كلّما تأزّمت حياته، وأحاطت به النَّكبَات، فيتحدّى الزمن والدهر ، معظِّماً نفسه على بشاعة العالَم مِنْ حوله، معبِّراً عن كرهه للدنيا وتحدّيه لها، وتمسُّكِهِ إزاء أحداثها بموقف الحزم والشعور بالعِزَّة:

تَغـرَّبَ لا مُسْـتَعْظِماً غَيْـرَ نَفْسِـهِ   ولا قـابِلاً إلاّ لِخَالِقِـهِ حُكْمَـا

ولا سَـالِكاً إلاّ فُـؤَادَ عَجَاجَـةٍ   ولا وَاجِـداً إلاّ لِمَكْرُمَـةٍ طَعْمَـا

كـذا أنـا يـا دُنيـا إذا شِئتِ فَاذْهَبي   ويـا نفْسُ زيـدي في كَرَائِهِهَـا قُـدْمَا[2]

ـ والصورة الغالبة التي يأتي عليها الزمان في الفخر هي: الضَّعف؛ فشاعرنا يريد أن يُظهر قوّته وصموده في وجه الدهر، وكثيراً ما يصف نفسَه مبارزاً للدهر أو مُحَارِباً، ومنتصراً عليه.. ويتخذ هذا الضَّعف دَرَجات: الدرجة الأولى قليلة، كتعجُّب الدهر مِنْ جَلَد المتنبي وصبره وتحمّله لنوائبه:

الـدَّهْرُ يَعْجَـبُ مِـنْ حَمْلِـي نَوَائِبَـهُ   وَصَبْرِ نفسـي علـى أَحْدَاثِـهِ الحُطُـمِ[3]

(1) المقطعة 232 ـ الديوان، ج2، الأبيات 3 ـ 6، ص 340، 341.

(2) القصيدة 242 ـ الديوان، ج2، الأبيات 24، 25، 33، ص 384، 385. العجاجة: الغُبار.

(3) القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، البيت 37، ص 424. الحُطُم: جمع حَطُوم: التي تحطم مَنْ أَلَمَّتْ به.

ـ يتلو ذلك درجة أقوى من ضعف الزمان، تتجاوز تعجُّب الدهر من المتنبي إلى ضِيق صَدْره ذَرْعاً به:

ضَاقَ ذَرْعاً بِأَنْ أَضِيقَ بِهِ ذَرْ   عاً زَمَاني واسْتَكْرَمَتْني الكِرَامُ

واقِفاً تحتَ أَخْمَصَيْ قَدْرِ نفسي   واقفاً تحت أَخْمَصَيَّ الأَنَامُ[1]

فقد شبّه الزمان بشخصٍ يعجز عن إدخال أمرٍ على المتنبي لا يستطيع احتماله، فشاعرنا لا يضيق بالزمان ذرعاً وإن كثرت ذنوبه وإساءاته إليه، بعكس الزمان الذي وصل به الأمر إلى أن يضيق صدره ذرعاً بالمتنبي وصموده العجيب.

ـ والدرجة الأقوى من ضعف الزمان، أن يصوّر شاعرنا نفسَه قاتِلاً للزمان، مصارِعاً له، منتقماً منه.. ونلحظ أنّ المتنبي أتى بصورٍ بديعةٍ مبتكرة لِيُظْهِر مدى ضعف الزمان أمام قوّة عزيمته وإرادته، يقول[2] مثلاً:

أُطَاعِنُ خَيْلاً مِنْ فَوَارِسِها الدَّهْرُ   وَحِيداً وما قولي كَذَا ومعي الصَّبْرُ

وأَشْجَعُ مِنِّي كلَّ يومٍ سَلامَتي   وما ثَبَتَتْ إلاّ وفي نَفْسِهَا أَمْرُ

تَمَرَّسْتُ بالآفاتِ حتّى تَرَكْتُهَا   تَقُولُ أَمَاتَ الموتُ أم ذُعِرَ الذُّعْرُ

وأقْدَمْتُ إِقْدَامَ الأَتِيِّ كأنَّ لي   سوى مُهْجَتِي أو كان لي عِنْدَهَا وِتْرُ

ثمّة صور طريفة متلاحقة: ففي استعارة مكنية يجسم لنا الفكرة الذهنية المجردة: (**الآفات**) التي تمرّس بها في أسفاره وحروبه، ويشخّصها لنا: فهي تتعجّب من سلامته وتجلّده لها، وتقول: هل مات الموت إذْ لم يُصِبْ هذا المتمرِّس بي! أو خافت المخاوف فلا تخيفه!.. ثمّ شبّه ـ عن طريق ذكر المصدر وفي صورة حركية معبِّرة _ إقدامه على الشدائد والأهوال بإقدام السيل الذي لا يردّه شيء، حتى كأنّ للمتنبي سوى نفسه نفساً أخرى إنْ ذهبت نفسه كانت له بدلاً.. هذه الصور المتلاحقة يهدف منها شاعرنا إلى إظهار صورة الزمان الشديد

---

(1) القصيدة 241 ـ الديوان، ج2، البيتان 7، 8، ص 374.

(2) القصيدة 119 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1 ـ 4، ص 403، 404.

الضعف هو وجنوده (**أحداثه، الآفات، الموت، الشدائد والأهوال**)، في مقابل صورة نفسه القوية الشجاعة التي تعجَّبَ الزمن ذاته منها.

ويقول[1]:

يُحَاذِرُني حَتْفِي كَأنِّيَ حَتْفُهُ وتَنْكُزُني الأفْعَى فَيَقْتُلُهَا سُمِّي

فالزمان هنا (**الموت**) يحاذِر المتنبي ويخشى منه، فهو يشخّص لنا أدقّ المجرّدات (الموت) ويجسّدها، مضفياً عليها الصفات والمشاعر والأحاسيس الإنسانية (الحذر، والخوف، والتيقُّن من الهلاك)، ولمّا استعار لعدوِّه صورة الأفعى: استعار لقوّة نفسِه وشجاعته صورة السُّم، على سبيل المشاكلة، مظهراً شدّة تأثيره في عدوّه.. ولنلحظ غلبة صوت (الحاء) الذي يتناسب تماماً مع صوت (فحيح الأفعى)، فجاء هذا الصوت كمعادلٍ نفسي ولفظي، وكردّ فعلٍ مماثل لصوت الفحيح الصادر عن عدوّ المتنبي..

ـ ونرى أنّ معظم شعر الفخر الذي قاله شاعرنا جاء تعويضاً عن ذلك الفراغ العاطفي الكبير في نفسه، وكردّ فعلٍ على الغربة المكانية والزمانية والإحباط النفسي الذي عاناه بسبب إهمال دهره وأهل دهره لملكاته وقدراته وطاقاته المتفجِّرة التي لا حدَّ لها، كما عبَّرَ هو:

وَلَكِنَّ قَلْباً بين جَنْبَيَّ مَالَهُ مَدًى ينتهي بي في مُرَادٍ أَحُدُّهُ[2]

التمرّد والثورة:

ـ تتّضح الثورة بكل مقوّماتها في شعر المتنبي، وهي ثورة على الزمان، وعلى الأوضاع والقيم السّائدة في عصره، بهدف تبديلها وتغييرها للأفضل.. يقول مبروك المناعي: «**حَلُمَ المتنبي حُلْمَ الإنسان الأكبر وتوهَّمَ وهْمَه وتألَّمَ ألَمَه: حَلُمَ بأَنْ «يصلح» زماناً معوجّاً، ويخرِج أمةً من الظلمات إلى النور**»[3]، ويقول د. صلاح عبد الحافظ عن المتنبي: «**.. فهو ليس مجرّد مخالِف أو معانِد، وإنما هو مطالِب**

---

(1) القصيدة 235 ـ الديوان، ج2، البيت 8، ص 345. نكزته الحية: لسعَتْه بأنفها، فإذا عضتّه بنابها قيل نشطَتْه.

(2) القصيدة 81 ـ الديوان، ج1، البيت 14، ص 324.

(3) أبو الطيب المتنبي قلق الشعر ونشيد الدهر، ص 106.

بالتغيّر، فهو يثور ثورة هادفة بانية: هو يهدم ليبني، يُظهر العيوب بغرض وضع الأسس والأصول..»[1].

ـ والدعوة إلى الثورة على الواقِع الفاسِد مبثوثة في مدائحه، وفخره، ومقطّعات أخرى منفصلة، وقد بلغ عدد الوحدات الزمانية التي وردت في سياق الثورة والتمرّد: (31) وحدة زمانية.. من ذلك قوله[2] مثلاً:

مِيعَادُ كُلِّ رَقِيقِ الشَّفْرَتَيْنِ غَداً ... وَمَنْ عَصَى مِنْ مُلُوكِ العُرْبِ والعَجَمِ

فَإِنْ أَجَابُوا فَمَا قَصْدِي بِها لَهُمُ ... وَإِنْ تَوَلَّوْا فَمَا أَرْضَى لَهَا بِهِمِ

يربط شاعرنا هنا بين الزمن الحاضر (واقع الظلم والفساد) والزمن المستقبل (ما يطمح إليه من إصلاح وتغيير)، ويتوعّد كلَّ مُفْسِدٍ مُخَرِّبٍ يقف في وجه تحقيق أحلامه وآماله بالحرب والقتال.

ويقول[3]:

إلى أيِّ حِينٍ أنْتَ في زِيِّ مُحْرِمٍ ... وحتّى متى في شِقْوَةٍ وإلى كَمِ

وإلاّ تَمُتْ تَحْتَ السُّيُوفِ مُكَرَّماً ... تَمُتْ وتُقَاسِ الذُّلَّ غَيْرَ مُكَرَّمِ

فَثِبْ واثِقاً بِاللهِ وِثْبَةَ مَاجِدٍ ... يَرَى المَوْتَ في الهَيْجَا جَنَى النَّحْلِ في الفَمِ

تتوافر في هذه الأبيات الألفاظ والأدوات التي تحمل معنى الزمان (حين، حتى متى، إلى كم، الموت) رابطةً بين الزمن الحاضر والزمن المستقبل.. كما أنّ استخدامه للاستفهام الذي خرج إلى معنى (الاستبطاء) ساهم في تأكيد الحالة الوجدانية والانفعالية لشاعرنا، والتعبير عن عمق رغبته بقتل أعدائه..

---

(1) الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص 402.

(2) القصيدة 231 ـ الديوان، ج2، البيتان 30، 31، ص 339، 340.

(3) المقطعة 230 ـ الديوان، ج2، ص 332. وقوله «إلى كم» هو استفهام عن عدد، أَيْ إلى أيِّ عددٍ من أعداد الزمان؟ / انظر: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري (التبيان في شرح الديوان)، تحقيق: مصطفى السَّقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، بيروت، دار الفكر، 2003م، الجزء الرابع، ص 33، 34.

وكان شاعرنا يعي المأساة الاقتصادية في عصره، لذلك دعا إلى الثورة على الفقر، فإمّا القضاء عليه، وإما الموت:

إذا لَـمْ تَجِـدْ مـا يَبْتُـرُ الفَقْـرَ قَاعِـداً   فَقُـمْ واطْلُبِ الشَّـيءَ الـذي يَبْتُـرُ العُمْـرَا

هُمَـــا خَلَّتَـــانِ ثَـــرْوَةٌ أو مَنِيَّـــةٌ   لعلَّـكَ أَنْ تُبْقِـي بِوَاحِـدَةٍ ذِكْـرَا[1]

فكثيراً ما كان المتنبي يعبّر عن فكرة طلبه للموت وليس هربه منه ـ كما في هذين البيتين ـ الموت على أنه الخيار الوحيد والهرب من الحياة الذليلة.. فالموت العزيز قد يكون سبيلاً للخلود، بعكس حياة الفقر والذّلّ **(يربط شاعرنا هنا بين الزمن الحاضر والمستقبل [الخلود]).**

ـ ونرى أنَّ وعي شاعرنا بقيمة ذاته، وإحساسه الشديد بما يملكه من شيم الإمارة ومواصفات السلطان، ثمّ اصطدام هذه المؤهِّلات والآمال بالواقع المرّ الذي لم يعترف بكل هذه المَوَاهِب.. هذا التناقض نتج عنه تمرّد شاعرنا وثورته وحزنه العميق، وتضجّره من هذا الزمن بِنَاسِه ورؤسائه، ونقمته على الدهر والأيّام، يقول[2]:

وَغَيْظٌ على الأيَّامِ كالنَّارِ في الْحَشَا   ولكِنَّـهُ غَـيْظُ الأسِـيرِ علـى القِـدِّ

فغيظ شاعرنا على الأيام ـ **(لنلحظ تشخيصه إياها واعتبارها كالإنسان ذات مشاعر وانفعالات)** ـ يلتهب في حشاه التهاب النار، ولكن بلا جدوى .. لأنّ الأيام قاسية القلب، لا تنزل على مراد الشاعر ولا تكترث به، كما لا يكترث القيد المربوط بيد الأسير أو رجله، بحال صاحبه، مهما اغتاظ منه.. تُعَبِّر ألفاظ هذا البيت عن علاقة تخالفيّة شديدة بينه وبين الزمان. ويقول[3]:

المَجْـدُ أَخْسَـرُ والمَكَـارِمُ صَـفْقَةً   مِـنْ أَنْ يَعِـيشَ لهـا الكَـرِيمُ الأَرْوَعُ

والنَّـاسُ أَنْـزَلُ في زَمَانِـكَ مَنْـزِلاً   مِـنْ أَنْ تُعَايِشَـهُمْ وقَـدْرُكَ أَرْفَـعُ

---

(1) المقطّعة 98 ـ الديوان، ج1، ص 382.

(2) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، البيت 6 ، ص 348.

(3) القصيدة 139 ـ الديوان، ج1، البيتان 13، 14، ص 481، 482.

يعبّر شاعرنا عن تحقيره لهذا الزمان وأهلِه، فالكريم صاحِب الطموح البعيد والهمّة العالية أرفع قدراً وأجلّ من أن يعيش بين هؤلاء، لأنّهم متعوِّدون على اللؤم والخِسَّة وفِعْل القبيح.. فشاعرنا ـ هنا ـ رَبَط ربطاً وثيقاً بين الإنسان وزمنه، وحَكَمَ على الزمن من خلال إنسان هذا الزمن وصفاته.

ـ فالأمور لم تَجْرِ كما يتمنى المتنبي؛ لأنّ الليالي وَقَفَت له بالمرصاد، ومنعَتْه من تحقيق «الشيء» الذي كان يسعى دائباً لتحقيقه:

أَهُــمُّ بِشَــيْءٍ واللَّيَــالِي كأَنَّهَــا تُطَــارِدُنِي عَــنْ كَوْنِــهِ وأُطَــارِدُ

وَحِيــدٌ مِــنَ الخُــلاَّنِ فِي كَـلِّ بَلْـدَةٍ إِذا عَظُــمَ المَطْلُــوبُ قَــلَّ المُسَــاعِدُ[1]

لنلحظ أنّ تنكير شاعرنا كلمة (شيء) وعدم تحديده لهذا الشيء تحديداً مباشراً، يترك المجال واسعاً أمام المتلقي ليتخيّل مدى عظم وسموّ هذه الحاجة التي يبتغيها، وتصدّه عنها الليالي، فهذا الشيء الذي بقي شاعرنا يطمح إلى تحقيقه طولَ حياته، قد يكون: إعادة مَجْد الأمّة العربية الإسلامية، وإصلاح الزمان والمكان، وقد يكون: السعي لتحقيق أملٍ طالما بقي يدغدغه، هو الرجوع بالزمن إلى الماضي والاستظلال بذلك الحنان المفقود، حنان أمِّه الضائع.. والذي حاول أن يبحث عن تعويضٍ عنه في بعض مَنْ تعرّفَ إليهنّ مِنْ بنات حَوّاء، ولكن دون جدوى[2].. يقول[3]:

أذاقَــني زَمَــني بَلْــوى شَــرِقْتُ بهــا لــو ذاقَهـا لبكـى مـا عـاشَ وانْتَحَبَـا

وإنْ عَمَــرْتُ جعلــتُ الحــربَ والــدةً والسَّــمْهَرِيَّ أخــاً والمَشْــرَفِيَّ أبــا

فشاعرنا يستحضر الماضي، ويذكر ما أذاقه زمنه من ألم الفقد، والفقر، والغربة مِمَّا لا صبرَ للدهرِ نفسِه على تحمُّلِه، فكيف يتحمّله هو؟..، وفي البيت الثاني يتحدّث عن المستقبل وما يتأمّله من تعويض نفسِه عن كلِّ ما فَقَدَتْ. وذكرنا سابقاً كيف أتت لفظة (والدةً) كعلامة مضيئة وسط ألفاظ البيت، تشي بمكنونات ذات أبي الطيّب..

---

(1) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيتان 8، 9، ص 244، 245.

(2) وقد يكون كليهما معاً.

(3) القصيدة 24 ـ الديوان، ج1، البيتان 35، 36، ص157.

الهجاء:

- أهاجي المتنبي التي لها علاقة بالزمان ترد غالباً بصورة نصوص خالية من المقدّمات، يأخذ الشاعر مباشرةً في هجو زمانه وناس زمانه، تتراوح بين المقطعات والقصائد.. غير أنّ بعض أهاجيه تمهّد للهجاء إمّا بالفخر، لإحداث هُوَّة سحيقة بين ارتفاع ذات الشاعر وانحطاط قدر المهجو، أو تمهّد له بالشكوى ورثاء الحال والعتب على الزمان ومصائبه، وصولاً بذلك إلى المهجوّ بما يقدّمه في عِداد مصائب الدهر ومِحَنه وجائحاته.. هذا وقد بلغ عدد الوحدات الزمانية التي وردت في سياق الهجاء: (27) وحدة زمانية.

- والجديد في شعر المتنبي: اتخاذُه من الهجاء مظهراً من مظاهر التمرّد في شعره.. ويتّخذ ذلك تيّارَيْن: أولهما: هجاء الحياة والسخرية من الزمن وأهله، وثانيهما: الهجاء الذي واجه به مَنْ غضب عليهم من الأمراء والملوك وغيرهم.. فهجاء المتنبي «**اثّئارٌ من زمانه، واشمئزاز من الدّناءات، واحتقار للّؤم**»[1] ورَفْضٌ لكلِّ دنيء وضيع في هذه الحياة.. فالقصيدة التي قالها في ذمّ الأعور بن كرَوَّس والتي مطلعها:

عَذِيري مِنْ عَذَارَى مِنْ أُمُورِ ... سَكَنَّ جَوَانِحِي بَدَلَ الخُدُورِ

تضمّنت معاني رفض عديدة، رفض للدهر الذي وصمه بـ «**شرّ الدهور**»، ورفض لكل شيءٍ فيه، حتى الشجر والنبات ومظاهر الطبيعة:

أُعَرِّضُ للرِّمَاحِ الصُّمِّ نَحْرِي ... وَأَنْصِبُ حُرَّ وَجْهِي لِلْهَجِيرِ

وَأَسْرِي في ظَلامِ اللَّيْلِ وَحْدِي ... كَأَنِّي مِنْهُ في قَمَرٍ مُنِيرِ

فَقُلْ في حَاجَةٍ لم أَقْضِ منها ... على شَغَفِي بها شَرْوَى نَقِيرِ

---

(1) حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، (دون مكانٍ للطبع أو تاريخ)، ص 621. ولفظة (اثّئار) صحيحة. يقال: اثّأَر فلان من فلان إذا أدرك ثأره. واثَّأَر: كان الأصل فيه اثتأر فأدغمت في الثاء وشدِّدَتْ، وهو افتعال من ثأر، أي مصدر اثتأر: الاثتئار والاثّئار. / انظر: لسان العرب، مادة (ثأر).

ونَفْــسٍ لا تُجيـــبُ إلى خَسِـــيسٍ   وَعَـــيْنٍ لا تُـــدَارُ علـــى نَظِـــيرِ

وَقِلَّـــةِ ناصِــرٍ جُوزِيـــتَ عنِّـــي   بِشَــرٍّ مِنْـــكَ يـــا شَـــرَّ الـــدُّهُورِ

عَــدُوِّي كُــلُّ شَــيْءٍ فِيــكَ حتّــى   لَخِلْــتُ الأُكْــمَ مُــوغَرَةَ الصُّــدُورِ

فيَــا ابْـنَ كَـرَوَّسٍ يــا نِصْـفَ أعْمَـى   وَإنْ تَفْخَــر فَيَـــا نِصْـــفَ البَصِـــيرِ

تُعَادِينـــا لِأَنَّـــا غَيْـــرُ لُكْـــنٍ   وتُبْغِضُـــنَا لأَنَّـــا غَيْـــرُ عُـــورِ[1]

يفخر شاعرنا بنفسه وسُراه وحيداً في الليل، وتعرّضه لشدّة الحرّ وقت الهاجرة (لنلحظ: الهجير، السُّرى، الظلام، الليل، القمر، هي من مفردات الزمن الموضوعي)، ثمّ يهجو الدهر الذي تخلّى عن مساعدته على الرغم من كل تضحياته في سبيل الوصول إلى المجد والعظائم.. فقد بدأ هجاءه بالفخر بنفسه، لِيُظْهِر ارتفاعه وعلوّه على مهجوِّه، ثمَّ شكا الزمان وعتبَ عليه، وصولاً إلى ابن كَرَوَّس الذي عدّه إحدى مصائب الزمان أيضاً لأنه كان يعاديه، ويحقد عليه.

ـ ومن القصائد التي خصّصها شاعرنا للهجاء، قصيدة في الزيادات خصّصها لهجاء كافور، وقدّم لها بأبيات عدّة في التذمُّر من الدهر وصروفه:

أفيقـا خُمـارُ الهَـمِّ نَغَّصَـنِي الخَمـرْا   وسُـكْرِي مِنَ الأيّامِ جَنَّبَني السُّكرا

تَسُـــرُّ خليلـــيَّ المُدامـــةُ والّـــذي   بقلـبيَ يــأبى أن أُسَــرَّ كمــا سُــرَّا

لَبِسْتُ صُرُوفَ الدَّهْرِ أَخْشَنَ مَلْبَسٍ   فَعَرَّقْتَنِـــي نابـــاً ومـــزَّقني ظُفْـــرا

أريـــدُ مـــن الأيّـــامِ مـــالا يريـــده   ســواي ولا يَجــري بخــاطره فِكــرا

وأســـألها مـــا أســـتحقُّ قضـــاءَه   ومــا أنــا مِمَّــن رام حاجتــه قَسْــرا[2]

---

(1) القصيدة 112 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1، 5 ـ 8، 10، 11، 14، 15، ص 399ـ 401.
الألْكَن: ثقيل اللسان.

(2) القصيدة 19 ـ الزيادات، الأبيات 1ـ 3، 6، 7، ص 22، 23.

ثمّ يشرع في الهجاء قائلاً:

صَحِبْتُ مُلُوكَ الأرضِ مُغتبِطاً بهم وفارقتُهم مـلآنَ مِـنْ حَنَـقٍ صَـدْرا

ومصـرٌ لعمـري أهـلُ كـلِّ عجيبـةٍ ولا مِثْـلَ ذا المَخْصِيِّ أعجوبـةً نُكْـرَا

ولله آيـاتٌ وَلَسْـنَ كهـذه أظنُّـكَ يـا كـافور آيتَـه الكُبْـرى

لعمـرك مـا دَهْـرٌ بـه أنـتَ طيّـبٌ أيحسَـبُني ذا الـدهرُ أحسَـبُهُ دَهْـرا[1]

ألفاظ هذه القصيدة تتضح بالأنينِ والشكوى من الدهر وهجائه، والرَّبطِ بين الزمن وناسِه، فشاعرنا حَكَم على الزمن بالشّرّ لأنّه قَبِل بوجود أمثال كافور، يظهر ذلك جَليّاً في الشطر الأول من البيت الأخير.. أمّا في تساؤله: أيحسبني ذا الدهر أحسبه دهرا؟! فتظهر لنا صورة الحضور والغياب[2]: عندما يحضر كافور يغيب الزمان بكلِّ خصائصه في نظر المتنبي، ولا يعود معتبراً هذا الزمان زماناً.. وقد أبدع المتنبي حقاً في تساؤله هذا[3].

ـ وقد نفاجأ بأنّ شاعرنا، في بعض مقدّمات مدائحه، يأخذ مباشرةً في هجو الزمان والناس، لاغِياً بذلك كل المقدّمات التقليدية التي كانَتْ معروفة قبلَه، ففي مقدّمة مدحه المغيث بن العجلي، يقول[4]:

فُـؤَادٌ مـا تُسَـلِّيهِ المُـدَامُ وَعُمْـرٌ مِثْـلُ مـا تَهَـبُ اللِّئَـامُ

وَدَهْـرٌ ناسُـهُ نـاسٌ صِـغَارٌ وإنْ كانَـتْ لَهُـمْ جُثَـثٌ ضِـخَامُ

ومـا أنـا مِـنْهُمُ بـالعَيْشِ فـيهم ولكـن مَعْـدِنُ الـذَّهَبِ الرَّغَـامُ

---

(1) القصيدة نفسها، الأبيات 12، 14، 20، 21، ص 22، 23.

(2) سنتحدث عنها في الصّور الزمانيّة.

(3) من الطّريف أنّ المتنبي يتّفق هنا ـ تواردا ـ مع بعض النظريات الحديثة في الزمان التي تقول بانعدام الزمان أو توقّفه في الإحساس الشعوري النسبي للإنسان في بعض المواقف.

(4) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1ـ 5، 9، ص 357 ـ 359. الرغام: التراب، يحرّ: يشتد.

أَرَانِــبُ غيْــرَ أنَّهُــمُ مُلُــوكٌ مُفَتَّحَــةٌ عيــونُهُمُ نيــامُ

بأجْسَــامٍ يَحَــرُّ القَتْــلُ فيهــا ومــا أقرانُهَــا إلاّ الطَّعَــامُ

وشِــبْهُ الشَّــيْءِ مُنْجَــذِبٌ إليــه وأَشْــبَهُنَا بــدُنيانا الطَّغَــامُ

ـ ونختم حديثنا عن الهجاء بما يقوله د. صلاح عبد الحافظ : «.. **وهذا النوع من الهجاء جاء نتيجة لتجارب المتبي في الحياة، وما لاقاه من متاعب ومصائب ومعاداة، فكان ـ كما يقول العقّاد ـ ينظر إلى الناس في عصره، ولا يعمّم الحكم على الناس جميعاً إلاّ لِمَا أصابه من زمانه وأهل زمانه**»[1].

مضامين أخرى:

ـ أهمُّها ذِكْر الشّباب والشَّيب ـ بلغ عددها (25) وحدة زمانية ـ ولم يقتصر هذا الذِّكر على مقدّمات قصائد المديح كما هو الأمر عادةً عند الشعراء، بل كثيراً ما يلتَبِس بأيِّ غرض من الأغراض الأخرى.

ـ فبعد المقدّمة الغزلية لِمَدْحِه القاضي أبا الفضل أحمد بن عبد الله الأنطاكي، يذكر الشباب والشيب قائلاً[2]:

انعَــمْ وَلَــذَّ فَلِلأمُــورِ أَوَاخِــرٌ أبــداً إذا كانَــتْ لَهُــنَّ أَوَائِــلُ

مــا دُمْــتَ مِــنْ أَرَبِ الحِسَــانِ فَإنَّمَــا رَوْقُ الشَّــبَابِ عَلَيْــكَ ظِــلٌّ زَائِــلُ

لِلَّهْــوِ آونَــةٌ تمُــرُّ كأنَّهَــا قُبَــلٌ يُزَوَّدُهَــا حَبِيــبٌ رَاحِــلُ

جَمَــحَ الزَّمَــانُ فَمَــا لَذِيــذٌ خَــالِصٌ مِمَّــا يَشُــوبُ ولا سُــرُورٌ كَامِــلُ

نلحظ هنا أنّ الزمان يتأرجح بين القوة الإيجابيّة (الشباب الذي يعطي الشاعر فرصةً في التنعُّم والتلذُّذ)، والقوّة السلبيّة (قِصَر مدة الشباب وسرعة انقضائه [**شعورٌ نسبيٌّ ذاتي بقصر الزمن**]).

---

(1) الصنعة الفنية في شعر المتبي، ص 379.

(2) القصيدة 206 ـ الديوان، ج2، الأبيات 12 ـ 15، ص 214، 215. روق الشباب وريّقه: أوله وأفضله. جمح الفرس: غلب فارسه.

ـ وثمّة قصيدة قالها في صباه ليس لها غرض معيَّن، يقدِّم لها بذكر الشباب والشيب، ثمّ يلوم الدهر الذي أتى على مالِه وسلبه الغِنى.. ثم يوعِد ويتهدّد بالثورة، يقول[1]:

ضَيْفٌ ألمَّ برأْسِي غَيْرَ مُحْتَشِمِ والسَّيْفُ أَحْسَنُ فِعْلاً مِنْهُ باللِّمَمِ

ابعَدْ بَعِدْتَ بياضاً لا بَيَاضَ لهُ لأَنْتَ أَسْوَدُ في عيني مِنَ الظُّلَمِ

بِحُبِّ قَاتِلَتِي والشَّيْبِ تَغْذِيَتِي هَوَايَ طِفْلاً وشَيْبِي بَالِغَ الحُلُمِ

نلحظ وجود علاقة تضاد بين شاعرنا وبين الزمن الذي أنزل بِشَعْرِهِ الشَّيب دفعةً واحدة، من غير تَرَاخٍ أو مُهْلة.. ولشدّة التأثير النفسي للشَّيب عليه، يرى أنَّ فعلَ السيف برأسه مع ما يسيل من دماءٍ أحبُّ إليه من فِعْل هذا الشَّيب الكريه الذي يُنْذِر بحلول الأَجَل وقطع الأَمَل، وتقليص الطّموحات والإنجازات. فمع ما يبدو عليه من بياضٍ، هو في الحقيقة لا بياضَ له؛ فبياضُه يُبْطِن سواداً أشدّ من حَلَك الظّلام.. هذه الصورة القائمة على التضاد تعكس لنا حساسيةً مرهفةً، وحزناً دفيناً ألمَّ بالشاعر بسبب هذا الشيب. وفي البيت الأخير صورة غريبة توحي بالكثير، فهو يقول إنّه هَوِيَ وهو طفل، وشابَ حين احتلم، لشدّة ما قاسى من الهوى فصار غذاءَه.. هذه الصورة تعيد إلى أذهاننا طفولةَ شاعرنا المعذَّبة، التي تركَتْ في ذهنه ذكرياتٍ حزينة عن فقد الأم الحنون، ثم الأب الرحيم، هذه المصائب المتوالية[2] كفيلة بأَنْ تُلْحِق به الشَّيْب في وقت احتلامه، أَيْ لمّا يزل فتىً يافعاً.. نعم هو حَمَل في قلبه فراغاً كبيراً وهوىً دفيناً لامرأةٍ منحَتْه الحياة وماتَتْ قبل أن يتبيَّن شيئاً من ملامحها وسِماتها، ثمّ تعزَّزَ هذا الإحساس بالفَقْد وأدركَه إدراكاً واضِحاً تامّاً حين صار شاباً يافِعاً.. فعبَّر عن ذلك كلّه بأنه هَوِيَ وهو طفل، وشابَ حين احتلم.

---

(1) القصيدة 231 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 3، ص 332ـ 334، اللمم: جمع لمة: الشعر الذي جاوز شحمة الأذن وألمَّ بالمنكبَيْن.

(2) فصَّلنا في الأحداث التي تعرّض شاعرنا لها في طفولته، وشبابه، في التمهيد: لمحة عن سيرته الذاتية.

- مِمَّا سبق نستنتج أنّ الزّمان كان يتجلّى في مضامين المتنبي الشعريّة بقوّته السلبيّة غالِباً، والإيجابية[1] نادِراً، وغالباً ما كان شاعرنا يوفّق إلى ربط صفات القوة السلبية أو الإيجابية للزمن بالحالة النفسية التي كان يعانيها، أو التجربة الشعرية التي مرَّ بها..

- ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ البحث فَصَل بين مضامين المتنبي الشعرية لغرض منهجي تقتضيه الدراسة، ولكِنْ في الواقع لا حدودَ فاصلة بين الموضوعات الشعرية عند المتنبي، كما ذكرتُ ذلك مُسَبَّقاً، ففي «**هجائه مديح، وفي مديحه هجاء، ولذلك كان نصّه ثريّاً وعميقاً ومؤلّفاً من طبقات من المعنى ومعنى المعنى**»[2].. ولذلك نقول: وُجِد الزمان في ثنايا شعرِه كلِّه بمختلف مضامينه وأغراضه ـ فقد نجده يمدح ثم ينتقل فجأةً ليهجو الزمان، وقد نجده يفتخر، لينتقل فجأة إلى ثلب الزمان ـ أو بالأحرى: حديث الدهر والزمان يتلبَّس الموضوعات الشعرية عند المتنبي، ويخترقها، ويلتحم بها..

---

(1) تظهر بصورة قليلة في غرض المدح حين كان الشاعر يجد في الزمان الذي يجمعه بالممدوح قوّة إيجابية، أو حين يُمَاهي بين الممدوح والزمان، فيصبح الزمان قوّةً بيد الممدوح يبطش بها (سنفصّل في ذلك لاحقاً).

(2) د. خليل الموسى، جماليات القصيدة في شعر أبي الطيّب المتنبي، ص 149.

الفصل الثاني

المعجم الشعري الزماني، والأزمنة الفعليّة

أولاً: المعجم الزماني:

أ ـ الجداول الإحصائية للمعجم الزماني:

يعتمد المعجم الزماني على إحصاء الألفاظ الزمانية التي وردت في شعر المتنبي، [1] ويتيح لنا هذا المعجم استجلاء رؤية المتنبي للزمان استجلاءً موضوعياً يبتعد عن الذوق والانطباع.. والمنهج الإحصائي يسلك سبيل الاستقراء العلمي الذي يعني «**ملاحظة جميع مفردات الظاهرة موضوع البحث، أي حَصْر جميع الحالات الجزئية التي تقع في إطار ظاهرة أو فئة**»[2].

وقد قسّم البحث هذا المعجم الزماني ثلاثة أقسام: الأول للألفاظ المباشرة[3]، والثاني للألفاظ غير المباشرة[4]، والثالث للألفاظ الملحقة بالألفاظ الزمانية.. وقد جاء استعمال الألفاظ الدالة على الزمن عند المتنبي تارةً استعمالاً يفيد المدّة الزمنية المطلقة[5]، وطوراً يفيد المدّة الزمنية المحدّدة أو (المقيّدة)[6].

---

(1) أجرينا الإحصاء اعتماداً على ديوان المتنبي بشرح البرقوقي، وزيادات ديوان المتنبي للميمني الراجكوتي.

(2) د. محمد عمر زيان، البحث العلمي مناهجه وتقنياته، الجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية، ط4، 1983م، ص41.

(3) هي الألفاظ الدالة على الزمان بأصل الوضع.

(4) وهي التي تدل على الزمان مجازاً وليس بأصل الوضع، وهي تدل دلالة غير مباشرة على الزمان.

(5) هي الألفاظ التي استُخدمت للدلالة على زمان غير محدَّد أو معيَّن.

(6) تلك التي تدل على جزء معيَّن من الزمان / انظر: د. حميّد الطرطير، قضيّة الزمن من خلال القرآن الكريم، بيروت، دار وحي القلم، ط1، 2004م، ص 18، 19.

المعجم الشعري لألفاظ الزمان[1] في شعر المتنبي

الألفاظ المباشرة					الألفاظ غير المباشرة	
حقل الألفاظ المباشرة المطلقة		حقل الألفاظ المباشرة المقيَّدة			حقل الألفاظ غير المباشرة المطلقة	حقل الألفاظ غير المباشرة المقيَّدة
		مفردات اليوم		مفردات الشهر والفصل والسنة		
الأَبَد	الطَّوْر	الجمعة	المساء	الشهر	أسماء الأعداد	الأَبْرَدَان
الأَجَل	العَصْر	الآن	الموهن	تشرين	البقاء	البَغْتَة
الأمّة	العمر	الأمس	النهار	الربيع	البياض والسواد	الحَدَثان
الأوان	العَهْد	الساعة	الإشراق	الشتاء	الجَوْن	الطّفَل
الحين	القديم	اللحظة	التأويب	الصيف	الحَدَاثة	القابل
الدائم	القَرْن	الغد	الأصيل	الحَوْل	الخلود	
الدهر	المُدّة	الليل	البُكْرة	السنة	السِّنّ	
الزمان	الماضي	البَيَات	الصبح	العام	الشباب	
	الوقت	الجُنْح	الضحى		الشيب	
	اليوم	الجنان	الظّهْر		الشيخ	
		الدُّجى	الغداة		الصِّبا	
		الدَّلج	الغروب		الطّارق	
		الزَّوال	الفجر		العجوز	
		السَّحَر	القائلة		الكِبَر	
		السُّرى	الهجير		الكهل	
		الظلام			المَهْد	
		العشي			النّاشئ	
					الهَرَم	

(1) استعنتُ في بيان ألفاظ الزمان وتفصيل معانيها بكتاب المرزوقي: الأزمنة والأمكنة، تحقيق: د. محمد نايف الدُّليمي، بيروت، عالم الكتب، ط1، 2002م.

حقـل الألفـاظ المباشـرة المطلقـة

	الأبد	الأجل[1]	الأمة[2]	الأوان[3]	الحين	الدائم	الدهر	الزمان	الطَّوْر	العَصْر
التكـرار في الديوان والزيادات	16	5	6	5	3	7	104	92	2	7
نسـبة الحضـور إلى حقلها	3ر40	1ر06	1ر27	1ر06	0ر63	1ر48	22ر12	19ر57	0ر42	1ر48

---

(1) الأجل: مدّة الشيء، ويجمع على آجال. والأجل: غاية الوقت في الموت وحلول الدَّيْن ونحوه / انظر: لسان العرب، مادة (أجل).

(2) يُقال: مضى له أُمَّة، وهي مدّة من الزمان طويلة، ولا تُجمَع، وقال أبو العباس ثعلب: الأمّة مئة سنة فما زاد / انظر: المرزوقي، الأزمنة والأمكنة، ج1، ص 272، يقول المتنبي:

وقـتٌ يَضِيعُ وعُمْـرٌ ليتَ مُدَّتَهُ في غَيْـرِ أُمَّتِهِ مِنْ سَالِفِ الأُمَـمِ

القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، البيت 38، ص 424.

(3) هو الحين والزمان ويُجَمع على آونة، ويشار به أيضاً إلى حاضر الوقت / المصدر السابق، ص 211. وقد وردَتْ هذه اللفظة في شعر المتنبي في معظم الأحيان بمعنى الزمان والحين، يقول مثلاً:

أَوَانـاً في بُيُوتِ البَدْوِ رَحْلِـي وآوِنَـةً علـى قَتَدِ البَعِيرِ

القصيدة 112 ـ الديوان، ج1، البيت 4، ص 399.

وأحياناً بمعنى الوقت المحدّد، كقوله:

لـو كـانَ يُمكِنُني سَفَرْتُ عَنِ فالشَّيْبُ مِنْ قَبْلِ الأَوَانِ تَلَـثُّمُ

القصيدة 247 ـ الديوان، ج2، البيت5 ، ص 395.

حقـل الألفــاظ المباشــرة المطلقــة

	العمر	العهد	القديم	القرن	المدة	الماضي	الوقت[1]	اليوم[2]
التكـــرار فـــي الـــــــديوان والزيادات	23	2	7	1	1	13	27	149
نســبة الحضــور إلى حقلها	4ر89	0ر42	1ر48	0ر21	0ر21	2ر76	5ر74	31ر70

حقـل الألفــاظ المباشــرة المقيّدة الدالة على اليوم وأجزائه

	الجمعة	الآن	الأمس	الساعة	اللحظة	الغد
التكـرار فـي الـديوان والزيادات	1	1	5	20	1	11
نسـبة الحضـور إلـى حقلها	2ر56	2ر56	12ر82	51ر28	2ر56	28ر20

حقـل الألفــاظ المباشــرة المقيّدة الدالة على الليل وأجزائه

	الليل	البَيَات	الجُنح	الجَنَان	الدُّجى	الدَّلَج	الزّوال	السَّحَر	السُّرى	الظّلام	العشي	المساء	الموهن
التكـرار فـي الـــديوان والزيادات	92	17	1	1	17	1	5	1	22	18	1	10	1
نســـبة الحضور إلى حقلها	49ر19	9ر09	0ر53	0ر53	9ر09	0ر53	2ر67	0ر53	11ر76	9ر62	0ر53	5ر34	0ر53

---

(1) الزمان المعلوم المحدّد / انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقت)، يقول شاعرنا:

قَـدِ اسْـتَرَاحَتْ إلى وَقْـتٍ رِقَـابُهُمُ   مِنَ السُّيُوفِ وباقي القَوْمِ يَنْتَظِرُ

المقطّعة 95 ـ الديوان، ج1، البيت 6، ص 372.

وقد يستخدمها للدلالة على الزمان المطلق، كما في قوله يمدح المغيث بن العجلي:

لقـد حَسُـنَتْ بِـكَ الأَوقَـاتُ حتّـى   كأنَّـكَ في فَـمِ الـدَّهْرِ ابْتِسَـامُ

القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت 42، ص364.

(2) يتحدّد مقدار اليوم من طلوع الشمس إلى غروبها، وقد يُرَاد باليوم الوقت مطلقاً / ابن منظور، لسان العرب، مادة (يوم)، وهذا المُرَاد هو الأكثر مجيئاً في شعر المتنبي، ومن ذلك قوله:

وقـد تُحْـدِثُ الأَيَّـامُ عِنْـدَكَ شِـيمَةً   وتَنْعَمِـرُ الأَوْقَـاتُ وَهْـيَ يَبَـابُ

القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، البيت 29، ص 202.

ونشير إلى أنّ التقسيم الذي اتبعه البحث في هذه الجداول ليس صارماً أو نهائياً؛ فبعض المفردات التي تنضمّ إلى حقل الدلالة المطلقة قد تنضمّ إلى حقل الدلالة المقيَّدة في أداء الوظيفة الدلالية، مثل كلمة (يوم) و(وقت)، ولكنّ التقسيم اعتمد على الأغلب الأعمّ في التوظيف والدلالة لهذه المفردات.

حقــل الألفــــاظ المباشــــرة المقيّدة الدالة على النهار وأجزائه

	النّهار	الإشراق	التأويب[1]	الأصيل	البُكْرَة[2]	الصُّبح	الضُّحى	الظهر	الغداة[3]	الغروب	الفجر	القائلة	الهجير
التكــرار فــي الــديوان والزيادات	21	1	1	3	3	32	5	1	15	2	4	1	3
نسـبة الحضـور إلى حقلها	22ر82	1ر08	1ر08	3ر26	3ر26	34ر78	5ر43	1ر08	16ر30	2ر17	4ر34	1ر08	3ر26

حقــل الألفــــاظ المباشــــرة المقيّدة الدالة على الشهر والفصل والسنة

	الشهر	تشرين	الربيع	الشتاء	الصيف	الحَوْل	السنة	العام
التكـرار فـي الـديوان والزيادات	3	1	5	4	2	2	1	6
نسـبة الحضـور إلـى حقلها	12ر5	4ر16	20ر83	16ر66	8ر33	8ر33	4ر16	25

---

(1) سير عامّة النهار / المرزوقي، الأزمنة والأمكنة، ج1، ص 125، يقول المتنبي في سياق مدحه لكافور:

فالحَمْدُ قَبْلُ لَهُ والحَمْدُ بَعْدُ لَهَا ... ولِلْقَنَـــا ولإدْلاجِـــي وتَـــأْويبي

القصيدة 35 ــ الديوان، ج1، البيت 43، ص 188 (لـه: أي لكافور، ولها أي للخيل، والإدلاج: سير أوّل الليل).

(2) بكر يكون لأول ساعات النهار، ويكون لأول وقت من الزّوال / المصدر السابق، ص 143، وقد وردَتْ في شعر شاعرنا بمعنى أوّل النهار، من ذلك قوله لصديق في صباه:

وعَلِمْتُ أنّكَ في المَكَارِمِ رَاغِبٌ ... صَـبٌّ إليهـا بُكْـرَةً وأَصِـيلا

المقطّعة 195 ـ الديوان، ج2، البيت 2، ص 168.

(3) الغُدْوَة: البُكرة ما بين صلاة الغداة وطلوع الشمس، وإذا قُصِد بهذا اللفظ غدوة يومٍ معيَّن أصبح عَلَماً للوقت ويُجمَع على غدوات / انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (غدا)، وشاعرنا يستخدم هذا اللفظ بمعنى مقتبل الصباح، يقول:

غَـدَوْنا تَـنْفُضُ الأغصـانُ فيهـا ... علــى أَعْرَافِهَــا مِثْــلَ الجُمَــان

القصيدة 276 ـ الديوان، ج2، البيت 5، ص 481.

أو بمعنى الزمن عامة، كقوله:

وَلَوْ حُمِّلَتْ صُمُّ الجِبَالِ الّذي بِنَا ... غَـدَاةَ افْتَرَقْنَـا أَوْشَـكَتْ تَتَصَـدَّعُ

القصيدة 135 ـ الديوان، ج1، البيت 4، ص 460.

الألفاظ غير المباشرة : المطلقة والمقيّدة

	اللفظ	التكرار في الديوان والزيادات	نسبة الحضور إلى حقلها
المطلقة	أسماء الأعداد[1]	4	3,17
	البقاء	4	3,17
	البيض[2] والسود	13	10,31
	الجَوْن[3]	1	0,79
	الحداثة	1	0,79
	الخلود	13	10,31
	السِّنّ	5	3,96
	الشباب	20	15,87
	الشيب	32	25,39
	الشيخ	6	4,76
	الصِّبا	13	10,31
	الطارق «4»	1	0,79
	العجوز	1	0,79
	الكِبَر	1	0,79
	الكهل	4	3,17
	المَهْد	1	0,79
	النَّشْء	1	0,79
	الهرم	5	3,96
المقيّدة	الأَرْبَعان[5]	1	20
	الجُمَّة	1	20
	الحَدَثان[6]	1	20
	الطِّفل[7]	1	20
	القَذال	1	20

(3) هـو الأسـود الـذي تداخلـه حمـرة، وهـو مـن الألـوان ويقـع علـى الأبـيض

---

(1) يستخدم المتنبي الأعداد، لأنها تحمل أبعاداً تدلّ على الزمان كأن تشير إلى العمر، على نحو قوله في مدح كافور:

ولـو كـنتُ أدري كَـمْ حَيَـاتِي قَسَـمْتُها   وَصَـيَّرْتُ ثُلْثَيْهَـا انْتِظَـارَكَ فـاعْلَم

القصيدة 250 ـ الديوان، ج2، البيت 38، ص 408.

أو تشير إلى عدد الليالي، كقوله:

فَلَـوْ سِـرْنا وفي تَشْـرينَ خَمْـسٌ   رأونـي قَبْـلَ أَنْ يَـرَوُا السِّـماكا

القصيدة 169 ـ الديوان، ج2، البيت 39، ص 65.

(2) ضِدّان، يقال ما رأيتُه مذ أبيضَيْن يعني يومين، أو شهرين وذلك لبياض الأيام / انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (بيض)، وفي معظم استعمالات هذين اللفظين عند المتنبي كان يطلق البياض على النهار، والسواد على الليل، يقول مثلاً:

أزُورُهُـمْ وسَـوَادُ اللَّيْـلِ يَشْـفَعُ لـي   وأَنْثَنِي وبَيَاضُ الصُّبْح يُغْري بي

القصيدة 35 ـ الديوان، ج1، البيت 7، ص 183.

وفي أحيانٍ قليلةٍ استخدم شاعرنا (البياض) دالاً بها على معنى بياض الشيب، و(السواد) دلَّ بها على معنى سواد الشعر، يقول:

ضَـيْفٌ أَلَـمَّ برأسِـي غَيْـرَ مُحْتَشِـم   والسَّيْفُ أَحْسَنُ فِعْلاً منه باللِّمَم

ابعَـدْ بَعِـدْتَ بَيَاضـاً لا بَيَـاضَ لَـهُ   لأَنْـتَ أَسْـوَدُ في عـيني مِـنَ الظُّلَـم

القصيدة 231 ـ الديوان، ج2، البيتان 1، 2، ص 332، 333.

والأسود / ابن منظور، لسان العرب، مادة (جَوَن)، وشاعرنا استخدمها للدلالة على اللون الأسود، رامِزاً إلى الليل، يقول مخاطباً الضبّ الشاعر:

أنـــا في عَيْنِــكَ الظّــلامُ كمـــا أ　　نَّ بيـــاضَ النهـــارِ عنـــدك جَـــوْن

المقطّعة 42 ـ الزيادات، البيت 4، ص 38.

[4] هو كلّ آتٍ ليلاً / ابن منظور، مادة (طرق)، يقول المتنبي:

أنكــرتُ طارِقَــةَ الحــوادث مــرةً　　ثـم اعترفـتُ بهـا فصــارَتْ دَيْـدَنَا

القصيدة 265 ـ الديوان، ج2، البيت 6، ص 445.

[5] هما الغداة والعشي / انظر: المرزوقي، الأزمنة والأمكنة، ج1، ص225. والمتنبي كثيراً ما يستخدم هذا اللفظ للدلالة على الليل والنهار، يقول واصِفاً ثبات مهره على السير في السهل والحَزَن والليل والنهار والحرّ والبرد:

بـــاقٍ علـــى البَوْغَـــاءِ والشَّـــقَائِقِ　　والأبْـــرَدَيْنِ والهَجِـــيرِ المَـــاحِق

القصيدة 156 ـ الديوان، ج2، البيت 10، ص 39.

[6] وردت في شعر المتنبي بمعنى حوادث الدهر ونوبه، يقول:

عَرَفْــتُ نوائــب الحَــدَثان حتّـــى　　لَــوِ انْتَسَــبَتْ لكنــتُ لهــا نَقِيبــا

القصيدة 29ـ الديوان، ج 1، البيت 18، ص 170.

[7] وقت غروب الشمس / ابن منظور، مادة (طفل)، يقول المتنبي مادِحاً سيف الدولة:

والبَاعِثُ الجَيْشَ قد غَالَتْ عَجَاجَتُهُ　　ضَـوْءَ النَّهَـارِ فصـارَ الظُّهْـرُ كالطَّفَـلِ

القصيدة 173 ـ الديوان، ج2، البيت 10، ص 86.

[3]- نتائج الجداول الإحصائية ونِسَب حضور المعجم الزماني:

- عدد أبيات شعر المتنبي في الديوان والزيادات: **5563**
- عدد أبيات شعر المتنبي في الديوان: **5339**
- عدد أبيات شعر المتنبي في الزيادات: **224**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية في شعره: **943**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية المباشرة (المطلقة والمقيّدة) في شعره: **812**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية المباشرة المطلقة في شعره: **470**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية المباشرة المقيّدة في شعره: **342**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية المباشرة الدالّة على اليوم وأجزائه: **39**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية المباشرة الدالّة على الليل وأجزائه: **187**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية المباشرة الدالّة على النهار وأجزائه: **92**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية المباشرة الدالّة على الشهر والفصل والسنة: **24**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية غير المباشرة: **131**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية غير المباشرة المطلقة: **126**
- مجموع تكرار الألفاظ الزمانية غير المباشرة المقيّدة: **5**

نِسَب حضور المعجم الزماني:

- نسبة حضور الألفاظ الزمانية إلى عدد أبيات شعر المتنبي: **95ر16٪**
- نسبة حضور الألفاظ الزمانية المباشرة إلى عدد أبيات شعره: **59ر14٪**
- نسبة حضور الألفاظ الزمانية المباشرة إلى عدد الألفاظ الزمانية في شعره: **10ر86٪**
- نسبة حضور الألفاظ الزمانية المباشرة المطلقة إلى عدد الألفاظ الزمانية في شعره: **84ر49٪**

- نسـبة حضـور الألفـاظ الزمانيـة المباشـرة المقيّـدة إلى عـدد الألفاظ الزمانية في شعره: 36٫26٪
- نسـبة حضـور الألفـاظ الزمانيـة المباشـرة المقيّـدة الدالّـة علـى اليوم وأجزائه إلى الألفاظ الزمانية: 4٫13٪
- نسـبة حضـور الألفـاظ الزمانيـة المباشـرة المقيّـدة الدالّـة علـى اليوم وأجزائه إلى الألفاظ الزمانية المباشرة: 4٫80٪
- نسـبة حضـور الألفـاظ الزمانيـة المباشـرة المقيّـدة الدالّـة علـى الليل وأجزائه إلى الألفاظ الزمانية: 19٫83٪
- نسـبة حضـور الألفـاظ الزمانيـة المباشـرة المقيّـدة الدالّـة علـى الليل وأجزائه إلى الألفاظ الزمانية المباشرة: 23٫02٪
- نسـبة حضـور الألفـاظ الزمانيـة المباشـرة المقيّـدة الدالّـة علـى النهار وأجزائه إلى الألفاظ الزمانية: 9٫75٪
- نسـبة حضـور الألفـاظ الزمانيـة المباشـرة المقيّـدة الدالّـة علـى النهار وأجزائه إلى الألفاظ الزمانية المباشرة: 11٫33٪
- نسـبة حضـور الألفـاظ الزمانيـة غير المباشـرة إلى عـدد أبيـات شعره: 2٫35٪
- نسبة حضور الألفاظ الزمانيـة غير المباشـرة إلى عـدد الألفـاظ الزمانية: 13٫89٪

[4]ـ معجم الألفاظ الملحقة بالألفاظ الزمانية:

سألحق بالمعجم الزماني: المعجم الشعري للألفاظ الدالّة على الحياة في شعر المتنبي، ثمّ المعجم الشعري للألفاظ الدالّة على الموت في شعره، لأنّ شعر المتنبي يرصد لنا جدلية العلاقة بين الحياة والموت ، ويؤطّرها بعلاقة السالب بالمسلوب فالحياة تسلب لتعطي وهذه سنة الحياة (تملّكها الآتي تملّك سالبٍ ..إلخ)، ويطفح بالثنائيات الضديّة التي تتمثّل في تلك المفارقة الناجمة عن فناء الإنسان وبقاء الآثار التي يعمرها .. هذا مِن ناحية، وبسبب كثرة ورود هذه الألفاظ في شعر المتنبي ـ أخصّ ألفاظ الموت ـ من ناحية أخرى..

أولاً : المعجم الشعري للألفاظ الدّالّة على الحياة في شعره :

	الحيــاة	الدنيــا
التكرار في الديوان والزيادات	57	84
نسبة الحضور إلى حقلها	42ر40٪	57ر59٪

ثانياً : المعجم الشعري للألفاظ الدّالّة على الموت في شعره :

	الأَجَل	البِلى	الحَتْف	الحِمام	الحَيْن	الرَّدى	الشَّعُوب	الفناء	المنيّة	الموت	الهَلاَك	الوفاة
التكرار في الديوان والزيادات	3	6	10	27	5	15	1	2	47	157	1	1
نسبة الحضور إلى حقلها	1ر09 %	2ر18 %	3ر63 %	9ر81 %	1ر81 %	5ر45 %	0ر36 %	0ر72 %	09ر %17	09ر %57	0ر36 %	0ر36 %

- **نسبة حضور الألفاظ الدالة على الحياة، والموت إلى عدد أبيات شعره: (47ر7٪).**

[5]ـ قراءة الجداول الإحصائية:

يعكس معجم الألفاظ الزمانية في شعر المتنبي خصوبةً وتنوّعاً واضحَيْن في استخدام ألفاظ الزمان، ودقّةً في التعبير عن المقدار الزمني.. فعلى مستوى الألفاظ الزمانية المباشرة، نلحظ غلبتَها على معجمه الزماني، مِمّا يدلّ على وضوحه وحبّه تحديد الأمور، وإعطاء كل مسمًّى اسمه الحقيقي. كما غلبَتْ الألفاظ الزمانية المباشرة المطلقة (**الدهر، والزمان، واليوم، خاصة**) على المباشرة المقيّدة، مِمّا يدلّ على سيطرة هاجس الدهر والزمان على فكر المتنبي بصورة لافتة للنظر[1]؛ فقد بلغ تكرار كلمة الدهر (104) مرّات، والزمان (92) مرّة، واليوم (149) مرّة..

- ونجد لفظ الدهر يغلب عليه التشخيص، يقف موقف المعتدي أو الشِّرّير الذي يقاومه الشاعر:

وقِلّةِ ناصِرٍ جُوزِيتَ عَنّي   بِشَرٍّ مِنْكَ يا شَرَّ الدُّهُورِ[2]

«**أُطَاعِنُ خَيْلاً مِنْ فَوَارِسِها الدَّهْرُ**»[3]، «**رماني الدَّهْرُ بالأَرْزاءِ**»[4].

والممدوح[5]:

وأنَّكَ رُعْتَ الدّهرَ فيها وريبَه   فَإِنْ شَكَّ فَلْيُحْدِث بساحتها خَطْبا[6]

فالدهر هنا ضعيف، متأثّر بقوّة سيف الدولة.

وسيف الدولة يذلِّل الدهر، ويضربه، ويقطِّع أوصالَه:

تعرَّضَ سيفُ الدولةِ الدّهرَ كُلَّه   يُطَبِّقُ في أَوْصَالِهِ ويُصَمِّمُ[7]

---

(1) ولا شكّ أنّ الزيادة في المبنى زيادة في المعنى.

(2) القصيدة 112 ـ الديوان، ج1، البيت10، ص 400.

(3) القصيدة 119 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص 403.

(4) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت5، ص 70.

(5) أي ويقاومه الممدوح أيضاً.

(6) القصيدة 14 ـ الديوان، ج1، البيت 23، ص 122.

(7) القصيدة 219 ـ الديوان، ج2، البيت 4، ص 281، تعرَّض الدهرَ وتعرّض له: أتاه عن عرض ـ جانب ـ والتطبيق: أن يصيب المفصل في الضرب، والتصميم: أن يمضي السيف في الضرب (استفاد من اسم سيف الدولة فجعله سيفاً مُطبِقاً مُصَمِّماً يذلِّل الدهر).

وإذا ما توقّفنا عند صورة الدهر في الرثاء:

ولولا أيادي الدّهرِ في الجَمْعِ بيننا غَفَلْنَا فلم نَشْعُرْ لَهُ بِذُنُوبِ

وَلَلتَّرْكُ للإحْسَانِ خَيْرٌ لِمُحْسِنٍ إذا جعلَ الإحسانَ غيرَ رَبِيبِ[1]

نجد أول البيتين يشير إلى فضل الدهر (أيادي الدهر) وإلى إساءة الدهر (لم نشعر له بذنوب)، وثانيهما يشير إلى إحسان الدهر.. هذا التذبذب بين وسم الدهر بالإحسان ثم بالإساءة يحمل في طيّاته فكرة سيطرة الدهر، فهو الذي يحسن وهو الذي يقطع الإحسان. ويقول في ختام قصيدة رثاء:

وما الدهرُ أَهْلٌ أَنْ تُؤَمَّلَ عِنْدَهُ حياةٌ وأَنْ يُشْتَاقَ فيه إلى النَّسْلِ[2]

فشاعرنا هنا ساخِطٌ على الدهر، حيث يبدو رافِضاً للحياة والنَّسْل، وهذا الرَّفض لم يأتِ من فراغ، بل كانَ نتيجة تجارب كثيرة مُحْزِنة في حياة المتنبي ذكرناها سابقاً، كما ذكرنا أنه بهذه الأفكار فتح بابَ الفلسفة العلائيّة على مصراعَيْه.

- والزمان استعمله شاعرنا غالباً بدلالته المطلقة، مشخِّصاً له أيضاً:

ـ قُبْحاً لِوَجْهِكَ يا زمانُ! فإنه وجهٌ له من كُلِّ قُبْحٍ بُرْقُعُ[3]

ـ وإذا صَحَّ فالزمانُ صحيحٌ وإذا اعتلَّ فالزمانُ عليلُ[4]

وكثيراً ما يجعله تابعاً ذليلاً للمدوح:

فتىً تَتْبَعُ الأَزْمَانُ في النَّاسِ خَطْوَه لِكُلِّ زَمَانٍ في يَدَيْهِ زِمَامُ[5]

فالزمان يتبع الممدوح على ما يريد، فَمَن أحسن إليه الممدوح أحسن إليه الزمان، ومَنْ أساءَ إليه أساءَ الزمان إليه.

(1) القصيدة 13 ـ الديوان، ج1، البيتان 17، 18، ص 115، 116.
(2) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، البيت 32، ص 94.
(3) القصيدة 139 ـ الديوان، ج1، البيت 28، ص 483.
(4) القصيدة 189 ـ الديوان، ج2، البيت 28، ص 155. صَحَّ واعتلَّ تعود على سيف الدولة.
(5) القصيدة 224 ـ الديوان، ج2، البيت 4، ص 306.

ونجد صورة الزمان الهَرِم والزمان الشابّ تتكرّر في شعره:

ــــ **أتــى الزّمــانَ بَنُــوهُ في شَـبيبَتِهِ   فســرَّهم وأتَيْنَــاهُ علــى الهَــرَمِ**[1]

ــــ **تَغَيَّــرَ حــالي واللّيــالي بِحَالِهــا   وَشِبْتُ ومـا شـابَ الزّمَـانُ الغُرَانِـقُ**[2]

ولكنه في أحيانٍ قليلة يحمل الإشارة إلى زمن محدَّد، عندما يقترن بألفاظ تضاف إليه، أو إلى ضمير يعود إليه يشير إلى ارتباط الزمان بالكون، مثل: «شمس الزمان وبدره»[3]، «الزمان بأرضه وسمائه»[4]، أو ارتباط الزمان بالإنسان، مثل «أهل الزمان»[5] أو ارتباطه بتغيّر الظروف أو الصعوبات مثل «حالات الزمان»[6]، «لَزْبَات الزمان»[7]، «ذنوب الزمان»[8] فالزمان يتّسم بسمة الاستمرار والديمومة والكلّيّة، لكنّ شاعرنا يصفه أحياناً كأنه جزء يُحَاط به:

فأتيــتَ مــن فــوقِ الزمــانِ وتحتِــه   مُتَصَلْصِــلاً وأمامِــه وورائِــه[9]

فشاعرنا في هذا البيت يخاطب ممدوحه قائلاً: منعتَني من نوائب الزمان بإحاطتك عليه من جوانبه كالشيء الذي يُحَاط عليه من جميع أركانه. والمتنبي هنا، بحدسه الدقيق، يتّفق مع أحدث النظريات العلمية التي توصَّلَتْ إلى أنّ الزمّان يلتوي، وينحني، ويتمدّد[10]..

(1) القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، البيت 39، ص 424.
(2) القصيدة 152 ـ الديوان، ج2، البيت 5، ص 33.
(3) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيت 42 ، ص 251.
(4) المقطّعة 2 ـ الديوان، ج1، البيت 4، ص 90.
(5) القصيدة 260 ـ الديوان، ج2، البيت 8، ص 432.
(6) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت 42، ص 76.
(7) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيت 42، ص 275.
(8) القصيدة 93 ـ الديوان، ج1، البيت 8، ص 370.
(9) القصيدة 1 ـ الديوان، ج1، البيت 16، ص 87.
(10) ارجع للتمهيد، ص 19.

كما يبدو لي، أنه متأثّر بالنظريات الزمانية لدى فلاسفة المسلمين، التي ترى أنّه ليس للزمان هذه السيطرة المطلقة، بل هو مخلوق كسائر المخلوقات خلقه الله ﷻ يوم خلق السموات والأرض.

• ومن الجدير بالذّكر، أنّ كلمة اليوم التي تكرّرت (149) مرّة، تحمل في ثناياها اهتماماً بالحاضِر ولَفْت النّظر إليه، غالباً، مع أنّ لفظ اليوم قد يحمّله السياق الإشارة إلى الماضي كما في قوله: «عَصَفْنَ بهم يومَ اللُّقَانِ»[1]، أو الإشارة إلى المستقبل كما في قوله:

لَعَلَّكَ يوماً يا دُمُسْتُقُ عَائِدٌ   فَكَمْ هَارِبٍ مِمَّا إليه يَؤُولُ[2]

ولكنّ الدلالة المطلقة للفظ «اليوم» هي التي تسيطر، خاصة حين تأتي بصيغة الجمع «الأيام»:

ـ وغَيْظٌ على الأيّامِ كالنّارِ في الحَشَا   ولكنّه غَيْظُ الأسيرِ على القِدِّ[3]

يشخِّص شاعرنا الأيام هنا، كعادته

ـ وما تنقم الأيّامُ مِمَّن وجوهُها   لأخمصه في كلِّ نائبةٍ نَعْلُ[4]

نلحظ صورة الزمان الذّليل عندما يتعلّق الأمر بالممدوح.

• ولو طالعنا حقل الألفاظ المباشرة المقيّدة للاحظنا ـ مباشرةً ـ أنّ كلمة (الليل) كان لها أعظم نصيب في التكرار (وردت لفظة الليل [92] مرّة، أمّا كلمة النهار فقد وردت [21] مرّة فقط)، وبالفعل لو قارنّا ذلك مع حياة شاعرنا وتجاربه العمليّة، لوجدنا أنّه في الليل كان سُراه الدّائب الذي لا ينقطع، حيث كان يشعر بوطأة السّفر والمعاناة والمَخَاطِر والصّعوبات التي لا حصرَ لها، يقول:

وكنتُ إذا يَمَّمْتُ أرضاً بعيدة   سريتُ وكنتُ السِّرَّ واللَّيْلُ كاتِمُه[5]

---

(1) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيت 26، ص 247.
(2) القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، البيت 45، ص 125.
(3) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، البيت 6، ص 348.
(4) القصيدة 196 ـ الديوان، ج2، البيت 25، ص 175.
(5) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيتان 33، 36، ص 273، 274.

مهالِكَ لم تَصْحَبْ بها الذِّئْبَ نَفْسُهُ ولا حَمَلَتْ فيهـا الغُـرابَ قَوَادِمُـهْ

فصورة الليل يُجِنّ الأعداء، أو يكتم الشاعر في سراه، كأنّما غدا هو جزءاً من هذا الليل الرّهيب، توحي بالغموض والرّهبة..

وقد تكرّرَ هذا المدلول في معظم استعمالاته للفظة (الليل)، وكان يُسْبِغ عليه التشخيص، كما في قوله:

أَهُـمُّ بشَـيءٍ واللّيـالي كأنها تُطَـارِدني عـن كَوْنِـهِ وأُطَـارِدُ[1]

فالليالي هنا تبدو غريماً للشاعر، ونلاحظ استعماله «**صيغة المضارع من المطاردة يسندها لليالي ولنفسه موحياً بالصراع المستمّر بينه وبين الليالي، هو لا يستسلم، وهي لا تتركه وشأنه**»[2].

أو يُضفي مشاعره على الليل حيث يرتبط الليل بالقَلَق والترقّب، كما في قوله: «**أرى العراقَ طويلَ الليل**»[3].

كما يرتبط الليل بدلالة المَلَل والسَّأَم والطّول حيث يبدو أنه لن ينقضي أبداً، نظراً لِمَا يعانيه الشاعر من الأحزان والآلام المختلفة (الزمن النِّسبي الذّاتي)، يقول مثلاً:

ـ لَيَـالِيَّ بعدَ الظَّـاعِنِينَ شُـكُولُ طِـوَالٌ ولَيْـلُ العاشِـقِينَ طَوِيـلُ[4]

ـ «**تنقضي ساعاتُ ليلهم وهنَّ دُهُورُ**»[5].

أمّا حين يرد (**الليل**) في سياق المدح، فيتّخذ مدلولاً آخر، يرتبط بالإشراق والبهجة والنّصر، كما في قوله:

---

(1) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيت 8، ص 244.

(2) سعاد المانع، سيفيات المتنبي، جدة، دار عكاظ للطباعة والنشر، ط1، 1981م، ص197.

(3) القصيدة 19 ـ الديوان، ج1، البيت 11، ص 139.

(4) القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، البيت 1، ص 118.

(5) المقطّعة 103 ـ الديوان، ج1، البيت 3، ص 395.

يغيِّــرُ ألــوانَ اللّيــالي علــى العِــدى   بمنشــورةِ الرّايــاتِ مَنْصُــورَةِ الجُنْــدِ[1]

فالممدوح يُغَيِّر على أعدائه ألوانَ الليالي، وهي مُظْلِمَة، فَيُصَيِّرهَا مشرقةً منيرةً ببريق أسلحة جيوشه التي هي منشورة الرايات، منصورة الجند.

- أمّا على مستوى الألفاظ غير المباشرة، فإنّ الألفاظ المطلقة أيضاً تثبت نسبة حضور تزيد على نسبة حضور الألفاظ المقيّدة، ومِمّا يلفت النظر أنّ لفظتي (الشَّيب) و(الشَّباب) حظيتا بالنسبة الأعلى من حيث الورود والتكرار، ولهذا دلالته النفسيّة؛ فالشيب يُنْذِر بحلول الأجل وقطع الأمل، وتقليص الطموحات والإنجازات، وهذا ما يجعله كريهاً ثقيل الوطأة على نفس شاعرنا:

آلَــــةُ العَــــيْشِ صِــــحَّةٌ وشَــــبَابٌ   فــــإذا وَلَّيَــــا عَــــنِ المَــــرْءِ وَلَّــــى[2]

وشاعرنا كان حيّاً حين كان شاباً، فلمّا شاب صار كأنه قد مات وانتقل روحه إلى غيره:

وقـد أرانـي الشَّـبَابُ الـرُّوحَ فِي بَـدَنِي   وقـد أرانـي المَشِـيبُ الـرُّوحَ فِي بَـدَلِي[3]

- ولو انتقلنا إلى الألفاظ الملحقة بألفاظ الزمان، لوجدنا أنها تكرّرت في شعره، وبإضافتها لنسبة ورود ألفاظ الزمان، نجد أنها تشكِّل ـ بمجموعها ـ نسبةً جيّدة وجديرة بالملاحظة (42ر24٪) وتثبت لنا ما سبق ذِكره من كثرة الألفاظ الزمانية في شعره.. ونلحظ أنّ لفظة (الموت) هي أكثر ألفاظ هذا الحقل وروداً، هذا يعني إحساس شاعرنا الشديد بوطأة الموت الذي هو نهاية عمر الإنسان في هذه الحياة، هذا الإحساس كان يتجلّى ماثِلاً أمامه في كل مرة كان يفقد فيها عزيزاً، وعبّر عنه بطرق عدّة، منها تشخيص الموت ونسبة الغدر والخيانة له:

غدرتَ يا موتُ كم أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدٍ   بِمَنْ أصبتَ وكم أَسْكَتَّ مِنْ لَجَبِ[4]

---

(1) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، البيت 27، ص 352.
(2) القصيدة 187 ـ الديوان، ج2، البيت 28، ص 139.
(3) القصيدة 178 ـ الديوان، ج2، البيت 11، ص 109.
(4) القصيدة 19 ـ الديوان، ج1، البيت 4 ، ص 138.

أو يصمه بالسرقة والعدوان «ما الموت إلاّ سارِق»[1]، «كأنّ الرّدى عادٍ على كلّ ماجد»[2]، أو يقرنه بالقَتْل:

إذا ما تأمَّلْتَ الزَّمانَ وصَرْفَهُ تيقَّنْتَ أنَّ الموتَ ضَرْبٌ مِنَ القَتْلِ[3]

فلفظ القتل *يحمل فكرة انتزاع الحياة قسراً، كما يحمل إسباغ صفة القاتِل على الزمان، وبهذا يبدو الموت أحد وسائل الدهر للسيطرة على الإنسان*[4].

- وحين يَرِد (الموت) في سياق المدح، تختلف الدلالة، فيصبح الموت ذاتُه أضعف من الممدوح، ويبدو متأثِّراً بقوّته:

ما شاركَتْهُ مَنِيَّةٌ في مُهْجَةٍ إلاّ وشَفْرَتُهُ على يَدِها يَدُ[5]

- أمّا دلالات لفظ (الحياة)، فهي مزيج من الحزن والسخط معاً، كما يبدو في قوله: «ما الدهرُ أهلٌ أن تُؤَمَّل عنده حياة»[6].

فشاعرنا قَلِق، حزين، خائف من أن يدركه الموت قبل أن يحقّق ذاتَه وإنجازاته وطموحاته البعيدة، يقول:

وأوفى حياةِ الغابرينَ لصاحبٍ حياةُ امرئٍ خانَتْه بَعْدَ مَشِيبِ[7]

فالحياة لابدَّ من أن تغدر بصاحبها فهي لا محالة وإن طالت مُفَارِقَتُه، ولِكنْ أوفاها له تلك التي تصحبه إلى وقت المشيب، فلا تزايله حتى يطول استمتاعه ويستوفي لذّة العيش.. نستشفّ من هذا البيت حب شاعرنا لطول الحياة.. ومن الجدير بالذِّكر أنّ المتنبي - كما يظهر في إشارات أخرى كثيرة من شعره - لا يكره الحياة، بل يكره ما ينغّصها، وهو يتمنّى أن تكون الحياة كما تشتهي نفسه وترغب:

(1) القصيدة 174 - الديوان، ج2، البيت 17، ص 92.
(2) القصيدة 13 - الديوان، ج1، البيت 16 ، ص 115.
(3) القصيدة 174 - الديوان، ج2، البيت 28، ص 93.
(4) انظر: سعاد المانع، سيفيات المتنبي، ص203.
(5) القصيدة 62 - الديوان، ج1، البيت 33، ص 286.
(6) القصيدة 174 - الديوان، ج2، البيت 32، ص 94.
(7) القصيدة 13 - الديوان، ج1، البيت 8، ص 114.

ومــا الحَيَــاةُ ونَفْسِــي بَعْــدَمَا عَلِمَــتْ   أنَّ الحيــاةَ كمــا لا تشــتهي طَبَــعُ[1]

• ومعروفٌ أنّ الألفاظ المفاتيح «**key - words**» هـي الألفـاظ الـتي تلعب دوراً مهمّـاً في نمـط معيَّن مـن علـم الدلالـة البنـائي، ولـذلك فإنّهـا يمكـن أن تُسْتَخْدَم في دراسة الأسلوب الأدبي. وقد أشار سانت بوف «**Saint Beuve**» إلى أنّ *لكلّ كاتب كلمة مفضَّلة، يكثر تردّدها في أسلوبه وتكشف ـ على نحو غير مباشر ـ عن بعض رغباته الدّفينة، أو عن بعض نقاط ضعفه*[2]. ويقول أحد النّقّاد الغربيين: «**لكي نكشف عن روح شاعرٍ ما، أو عن همومه الكبرى على الأقلّ، فإنه ينبغي علينا أن نبحث في أعماله عن الكلمة أو الكلمات الأكثر تـردّداً، فتلك الكلمـة هـي الـتي تفصـح عمّـا يشـغله**»[3]. وإذا أردنـا اسـتخراج (**الألفاظ الزمانية ـ المفاتيح**) في شعر المتنبي، استطعنا ترتيبها كما يأتي:

الموت ـ الدَّهْر ـ الزمان

اليوم ـ اللَّيْل

الشَّيْب

• هــذا، وقــد أحصــينا أيضــاً معــاني الزمــان مــن حيــث الشــعريّة أو الموضـوعيّة، فوجـدتُ أنّ أكثـر معـاني الـدهر أو الزمـان شـيوعاً في النصـوص الشـعريّة للمتـنبي هـو المعنـى الشـعري؛ إذ ورد فيهـا (558) مـرّة)، أي بنسـبة (75ر69٪)، ثمّ يلي ذلك معنى الزمان اصطلاحاً، إذ ورد (242 مـرّة)، أي بنسبة (25ر30٪)، ومـن المعـروف أنّ *النصّ الشـعري الـذي يكـون فيـه الـزمن بمعنـاه الموضوعي أو الحقيقي، تكون فيه المسافة بين الانزياح والدرجة صفر (الاعتقاد ـ الحقيقة) قصيرة، على حين تتطاول هذه المسافة بينهما في النص الذي يُنظَر فيه إلى الزمن بمنظار الشعريّة، وطول المسافة قرين الشعريّة*[4].. وميـزة شـعر

---

(1) القصيدة 134 ـ الديوان، ج1، البيت 3، ص 451. الطَّبَع: الدَّنَس.

(2) انظر: محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1989م، ص80، 81.

(3) Stephen Ullmann , Meaning and Style , Oxford , 1973 , P.72

(4) انظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ==

شاعرنا: ربطُه بين الزمن الحقيقي والزمن الشعري وبين حالته النفسية، ومشاعره وانفعالاته، واستخدامه الرمز والإيحاء، بحيث يغدو المعنى الحقيقي أيضاً - في سياقه - معنىً شعرياً.

ب- الأزمنة الفعليّة:

درسنا في الفصل السابق الألفاظ الزمانية، أمّا الأفعال التي تحمل في ذاتها دلالة الزمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل، والتي تمثّل معظم شعر المتنبي، فسندرسها الآن.. ولابدَّ لنا في البداية من التعريف بالجملة الفعليّة التي تكوِّن الزمان الفعلي، وهي الجملة التي تتكوّن من عنصرين أصليين هما: النواة أو الفعل باعتباره مسنداً، والاسم (**الفاعل**) بوصفه مسنداً إليه. والفعل في تقدير النحويين هو ما دلَّ على اقتران حَدَث بزمان، وبهذا التعريف نفهم ما يميّز الجملة الفعليّة عن الجملة الاسميّة من كونها *تنقل فعلاً متّصلاً بظرف زماني معلوم، أمّا الجملة الاسميّة فيسعى الخطاب معها إلى الإطلاق*[1].. وفي ديوان المتنبي يطغى التركيب الفِعلي على الاسمي طغياناً واضحاً، يقول د. عبد الوهّاب شعلان: «**صحيح أنّ كل حركة لابدَّ أن يستوعبها فضاء مكاني معيَّن، لكن يمكن إخفاء المكان لغوياً، في حين يتعذّر إخفاء الزمن؛ إذ أنَّ الفعل يشير إليه صراحة**»[2].

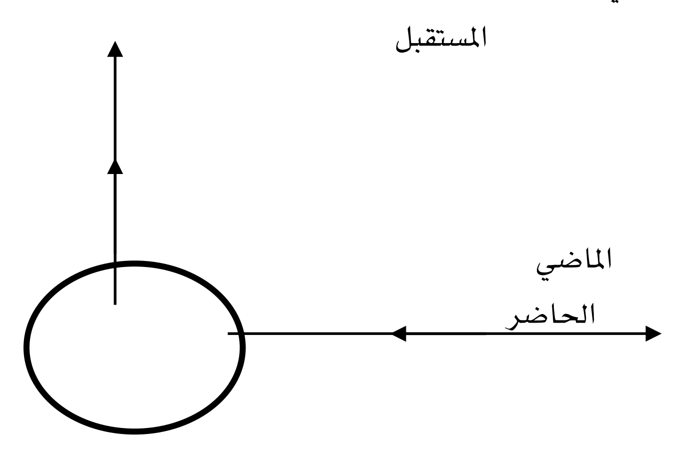
هذا وينقسم الزمن إلى ثلاثة مجالات: المستقبل، وهو المجهول الذي قد نستطيع إخضاعه جزئياً لإرادتنا: فهو يحوي الأحداث التي لم توجد بعد والتي قد لا نستطيع حتى تعيينها، لكنها يمكن أن تبرز إلى الوجود اتّفاقاً. والماضي، الذي يمكن أن نعرفه ونستذكره جزئياً، يحوي حوادث وقعت لا سبيل لنا إلى تغييرها مهما اشتدّت رغبتنا؛ فالأحداث ظهرت مرّة إلى الوجود ثمّ انسحبَتْ منه

المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1986م، ص193، 194.

(1) انظر: الشاذلي البوغماني، توفيق قريرة، فنّ القول عند المتنبي، الجمهورية التونسيّة، سوسة، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، (**د.ت**)، ص 73.

(2) آليات التحليل البنيوي للنصّ السردي - مقاربة نظرية (مقالة عن الشابكة)، موقع مجلّة علوم إنسانية: **www.ULUm.nl/b77.htm** عدد 27، 2006م.

إلى حيث لا يمكن استرجاعها. وأخيراً، هناك الحاضر[1] ـ الآن ـ، ذلك *اللّغز المارق الذي يلتقي عنده الماضي بالمستقبل دون أن يدوم، والذي يضفي على الأحداث المزامنة له نوعاً من الوجود الحقيقي المحسوس الذي تفتقده أشباح أحداث الماضي والمستقبل.. والحاضر هو نافذتنا على العالَم نستطيع من خلالها ممارسة إرادتنا الحرّة والتأثير على المستقبل*[2]. ونستطيع التّمثيل لذلك بالرسم التالي:



ونأتي الآن إلى زمان المتنبي: فقد كان زمان شاعرنا نابعاً من حركة الفعل في المكان، وكان في ثلاثة اتجاهات، فهو مرّة في اتجاه المستقبل، يتطلّع إليه

(1) قسم معظم النّحاة الأزمان ثلاثة: الماضي، والحال أو الحاضر، والمستقبل، قال ابن يعيش: «لمّا كانت الأفعال مُسَاوِقة للزمان، والزمان من مقوّمات الأفعال، توجد عند وجوده، وتنعدم عند عدمه، انقسمت بأقسام الزمان:
- فمنها حركة مضت.
- ومنها حركة لم تأتِ بعد.
- ومنها حركة تفصل بين الماضية والآتية، فكذلك الأفعال:
ماضٍ، ومستقبل، وحاضر» انظر: د. عصام نور الدين، الفعل والزمن، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984م، ص40، عن شرح المفصّل لابن يعيش.

(2) انظر: بول ديفيس، العوالِم الأخرى / صورة الكون والوجود والعقل والمادة والزمن في الفيزياء الحديثة، ص203، 204.

بأمل، ويرفض زمانه القائم ويودّ تغييره نحو الأفضل، ويتوق إلى مُطْلَق الزمان (**الأبدية والخلود**)، والاتجاه الثاني هو الزمن الحاضر (**يشمل الآن**) الذي يتميّز بالتدفّق والسَّيَلان المستمر، وكلّ آنٍ كان يمضي كان يشغله بما يُعِينه على تحقيق المجد الذي يصبو إليه، باحِثاً ـ في الوقت ذاته ـ عن ذلك الحنان المفقود[1] ليستظل بظلّه، ولكن للأسف لم يجد غير العُقْم والفراغ في هذا الزمن، وخيبة الأمل، والمواجهة الحادّة لآماله وأهدافه.. والاتجاه الثالث هو الزمن الماضي، بذكرياته الضائعة، وأحبابه المفقودين واحداً تلو الآخر، وشبابه الآفِل، فكان ينظر بعين الحسرة إلى كلِّ ذلك..

ومن الجدير بالذِّكر أنَّ إحساس شاعرنا بالزمن وتغيّراته يفرض عليه أن يرتدّ من الزمن الحاضر إلى الماضي أو المستقبل في بعض القصائد، وقد يعود من الماضي إلى المستقبل في قصائد أخرى؛ فالشاعر في النهاية هو إنسان، والإنسان ما هو إلاَّ «**الحاضِر مُفْعَم بالماضي مُثْقَل بالمستقبل**»[2]... لذلك فالأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضِر والمستقبل متشابكة في الحقيقة، ولكنّ الفصل بينها هو فَصْل إجرائي تنهض به الدراسة من أجل السيطرة على مادتها، بحيث يمكننا دراسة الزمن بشكلٍ معمَّق أكثر إذا تَمَّ هذا الفصل.

[1]ـ الزمن الماضي:

الماضي مهمّ بالنسبة لوجود الإنسان، فهو التحقُّق الفِعلي له، وهو بالتالي المشكِّل لوجودنا؛ فنحن *نحسّ بوجودنا وأهميّته من خلال شعورنا بماضينا وبما اكتسبناه في ذلك الماضي من تجارب وخبرات*[3].. والماضي، حسب رأي هيدجر «**.. لا يمشي وراءنا كالتّابع، بل يسبقنا ويتقدّمنا كالرّائد.. إنّه ذاكرة تفكّر إلى الأمام**»[4] فالماضي يجثم على الحاضر ويحتويه، ولكنه يظل في مكانه، يكمن في مناطق الظلام، يكشفه الحاضر في ومضاتٍ متقطّعة عند حدوث ما

---

(1) ذكرناه مراراً، ارجع للتمهيد.

(2) أرنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ترجمة د. إحسان عباس، بيروت، دار الأندلس، 1961، ص105.

(3) انظر: د. محمد بن حسن الزير، الحياة والموت في الشعر الأموي، ص 212.

(4) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبديّة (**دراسة الزمان في أدب القرن العشرين**)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980م، ص 269، عن (**هيدجر**).

يستدعي ذلك.. ويؤكّد (**برجسون**) على أنّ «**حياتنا الماضية موجودة بأكملها... ونحن لا ننسى شيئاً وكل ما أدركناه، وفكّرنا فيه، وأردناه منذ بزوغ شعورنا يظلّ موجوداً**»[1].

ويعني البحث بـ «**الزمن الماضي**» اختبار الذاكرة الحاضِرة للشاعر لشيء معيَّن مضى[2]، فالشاعر وهو يُلقي بتجربته الشعرية إلى الخارج إنّما يفعل ذلك في لحظةٍ حاضرة بالنسبة إليه.. وحين نتجه لشعر المتنبي نجد أنّ الزمن الماضي يشكّل في العملية الشعرية لديه نسيجاً حيويّاً، ويعطي تجربته الانفعالية والتعبيريّة بعداً مهماً في مجال التجربة الإنسانية بصورة عامة، وتجربة المتنبي الذاتيّة بصورة خاصة. وسندرس الزمن الماضي من خلال دراستنا لأهمّ النّقاط المكوِّنة لهذا الزمن في حياة المتنبي، وهي: الذكريات، والزمن الطللي، وتجربة الحب، والموت..

الذِّكْرَيَات:

تُعَرَّف الذاكرة على أنها استبقاء (**Retention**) أو استدعاء (**Recall**) لإدراكنا لأحداث معيَّنة في الماضي، وثمة عملان أساسيّان تقوم بهما الذاكرة، *الأوّل هو تخزين المعلومات بصورة مؤقّتة، أو ما يُطلَق عليه تخزين على المدى القصير، والثاني تخزين على المدى البعيد ـ بصورة دائمة ـ والأخير هو المسؤول عن الذكريات التي تدوم وتترك أثراً في الدِّماغ لا يُمحَى*[3].. والذاكرة هي جوهر وجودنا، إنها امتداد للماضي في الحاضر وصيرورتهما معاً شيئاً واحداً، *إنّها ديمومة لا رجعة فيها تحفظ في ثناياها ماضياً غير منقسم يكبر كنبتة سحريّة تجدّد خلق نفسها في كل لحظة، ويستمرّ بالتراكم فوق بعضه حاملاً*

---

(1) برجسون، الطّاقة الروحية، ترجمة سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م، ص86.

(2) الماضي: ما عَدِم بعد وجوده، فيقع الإخبار عنه في زمانٍ بعد زمان وجوده/انظر: د. عصام نور الدين، الفعل والزمن، ص 40، 53، عن الأنباري وسيبويه والزمخشري وابن يعيش وابن الحاجب.

(3) انظر: تشارلز فيرست، الدماغ والفكر، ترجمة د. محمود سيد رصاص، دمشق، دار المعرفة، 1987م، ص 117.

عنصر بقائه في ذاته، مالِكاً قدرة آلية على الاحتفاظ بنفسه[1]، فالذاكرة ظاهرة أعمق وأشدّ تركُّباً مِمّا يُظَنّ لأول وهلة «**لأنها تعني تحويلاً إلى الداخل، وتكثيفاً، تعني تغلغلاً متواصلاً لكل العناصر من حياتنا الماضية**»[2] فهي تنطوي على عمليّة معقّدة، هي مزيج من التعرّف على الذات من ناحية، وتحقيقها من ناحية أخرى؛ فالتذكُّر ليس مجرّد إعادة للماضي كما هو، ولكنه عملية إعادة بناء جديد للشخصية..

ويرى بول ديفيس أنّ *الذاكرة مسؤولة فعليّة عن التدفُّق الزمني، ولو لم يكن لنا ذاكرة لاختفى الوعي ولاختفى معه تدفُّق الزمن*"[3]"، ويرى غاستون باشلار أنّ الذاكرة ما هي إلاّ زمن، ويقول: «**إنّ فكرنا في نشاطه الخالص هو كاشف زمني شديد الحساسية وهو خليق جداً برصد ولحظ تفاصلات الزمان**»[4].

وتمثِّل الذاكرة جانباً مهمّاً في العملية الشعرية، سواء من حيث *إثارة المشاعر والانفعالات أو من حيث صياغة الصورة اللغوية لتلك المشاعر والانفعالات، وبخاصّة أنّ الذاكرة إنما تستبقي ـ في الغالب ـ المشاعر التي تحرّكنا وتثير فينا نوعاً من الصور التي نستجيب لها، وبالتالي فهي تحتلّ مكانها بشكل تلقائي في عملنا الشعري*[5].

والأشياءالمُتَذَكَّرَة تمتزج وتختلط بالمخاوف والآمال، والأمنيات والخيالات لا يمكن تذكّرها كواقع فقط، بل إنّ *الوقائع المتذكرة هي في تعديل مستمر، يعاد تفسيرها وتعاش من جديد في ضوء مقتضيات الحاضر ومخاوف الماضي وآمال المستقبل*[6].. وحتى الانطباعات التي أُغْرِقت في الـ «**هو**» عن طريق

---

(1) انظر: سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 77 (**عن برجسون**).

(2) أرنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ص 108.

(3) انظر: العوالِم الأخرى، ص 112.

(4) جدليّة الزمن، ص 85.

(5) انظر: د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار المعارف، 1977م، ص 97، عن «**هويلي**».

(6) انظر: هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 28.

الكَبْت، هي في الحقيقة *خالدة وتُحفَظ العشرات من السنين بأكملها وكأنها لم تحدث إلاّ منذ وقتٍ قصير*[1].

ـ «**فالذاكِرة مَظْهَر لوجود الشاعر**»[2] كما يقول د. جمال الدّين الخضور، ونلاحظ أنّ المتنبي ـ في عمليّة استرجاعه الماضي ـ في نصوصه الشعرية لا يسترجع كل الماضي في قصائده، بل يستعيد الجوانب الحزينة، والجوانب السّارّة على حَدٍّ سواء، الجوانب الحزينة التي خزّنَتْها الذاكرة عن ذكريات الفقد والحرمان العاطفي الذي عاناه مذ كان طفلاً صغيراً، وهذه تظهر بصورة مقنّعة، أيْ نستشفّها من شعره ولا يصرّح بها، أمّا الجوانب السّارّة، واللحظات السعيدة، كذِكْر أيام الشباب، والحيوية، والقوّة، فهو يذكرها بصورة صريحة مباشرة، وبرأيي أنّ هذه الجوانب السّارّة تحمل في ثناياها، إذا ما حَلَّلْناها، أبعاداً مُحْزِنة، وبالتالي نستطيع ردّها إلى الجانب الأوّل القاتِم.

يقول[3] مثلاً:

أُسَرُّ بتجديدِ الهوى ذِكْرَ ما مَضَى وإن كانَ لا يبقى له الحَجَرُ الصَّلْدُ

سُهَادٌ أتانا مِنْكِ في العَيْنِ عندنا رُقَادٌ وقُلاَّمٌ رعى سَرْبُكُمْ وَرْدُ

مُمَثَّلَةٌ حتى كَأَنْ لم تُفَارِقِي وحَتَّى كأَنَّ اليَأْسَ مِنْ وَصْلِكِ الوَعْدُ

وحتَّى تَكَادِي تمسحينَ مَدَامِعِي ويَعْبَقُ في ثَوْبَيَّ مِنْ رِيحِكِ النَّدُّ

فللغوص في خطوط الذاكرة، استخدم شاعرنا الأفعال الماضية (**مضى، أتانا، رعى**)، والمُضَارِعة التي يُحَمِّلُها السياق دلالةً ماضية، مثل (**كَأَنْ لم تُفَارِقي**)، أو دلالةً مستقبليّة تتضح بالأمل في استرجاع حبّه الماضي، كالفعل: (**تكادي**) الذي يحمل دلالةً ظَنِّيَّة مفعمة بالأمل والرّجاء، كما سخَّر شاعرنا في

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص 66.

(2) قمصان الزمن، 36.

(3) في مقدمة مدحه الحسين بن علي الهمذاني، القصيدة 72 ـ الديوان، ج1، الأبيات 2 ـ 5، ص 312، القلاّم: نبت من الحمض يكون في السِّباخ. السَّرب بالفتح: المال الراعي، وبالكسر: القطيع.

البيت الأول المصدريْن (**تجديد، ذِكْر**) للدَّفع بالزمن نحو الديمومة: فتجديد الهوى، وذِكْر ما مضى، قائمان ومستمرّان.. فهذه الزيادة للصيغ الحاضِرة والمستقبلية (**يبقى، مُمَثَّلَةٌ، تكادي تمسحين، يعبق**) توضح مدى معايشة شاعرنا للأحداث الماضية من ناحية، والحاضِرة من ناحية ثانية، للحدّ الذي جعلَ الأحداث الماضية تتداعى في اللحظة الآنيّة بصيغ مضارعة وكأنها ما تزال مستمرّة حتى لحظة التكلُّم أو لحظة القول الشعري، بل وما بعدها أيضاً.

بعد أن لاحَظْنا أزمنة الدوالّ، لنلحظ أزمنة الدلالات والمعنى: ففي البيت الأوّل يقول شاعرنا إنّ ذِكْر أيّام الوِصال الماضية مِمّا يذوب له الحجر الأصمّ تأسُّفاً عليها وحنيناً إليها، ثمّ هو يستلذّ الألم ويَحْسُن عنده السُّهاد والأرق كرامةً لحبّه.. هذا الذِّكر المتكرِّر للأَسَف والألم والحنين يعكس حنيناً لا مثيل له إلى استرجاع المفقود والمرأة المِثال التي لا تتغيّر وتبقى على العهد دوماً، إنها أمّه، ويدلّ على ذلك هذه الديمومة الزمنيّة التي أبدعَ في تصويرها في البيتَيْن الثالث والرابع؛ فهذه المرأة مُصَوَّرَةٌ في خاطره أبداً، كأنها حاضرة عنده لا تفارقه.. ثمّ هو يتخيّلها بجنبه تمسح مدامعه بيدها فيعبق طيبها في أرجاء المكان والزمان.. فهذه المرأة التي يذكرها شاعرنا لا يقصد بها امرأةً عاديّة من النّساء اللاّئي يصادفهنّ كثيراً، ويؤكّد ذلك وصفه لهؤلاء النّساء بالغدر والتقلُّب في الأبيات التالية للأبيات السابقة:

إِذَا غَدَرَتْ حَسْنَاءُ وَفَّتْ بِعَهْدِهَا فَمِنْ عَهْدِهَا أَنْ لا يَدُومَ لها عَهْدُ
وَإِنْ عَشِقَتْ كانَتْ أَشَدَّ صَبَابَةً وإن فَرِكَتْ فاذهَبْ فَمَا فِرْكُهَا قَصْدُ
وإن حقَدَتْ لم يبقَ في قلبها رِضىً وإن رضيَتْ لم يبق في قلبها حِقْدُ
كذلك أخلاقُ النّساءِ ورُبَّما يَضِلُّ بها الهادي ويَخْفَى بها الرُّشْدُ

ثمّ يستدرك قائلاً:

ولكنَّ حُبَّاً خامَرَ القَلْبَ في الصِّبَا يزيدُ على مَرِّ الزَّمَانِ ويَشْتَدُّ[1]

(1) القصيدة السابقة، الأبيات 6 ـ 10، ص 313.

فهو لا يتعلّق بالمرأة العابِرَة التي تحمل هذه الصفات، بل غاية تعلّقه بالمرأة المثال التي يحنّ إليها حنيناً يقوى ويشتدّ على مَرّ الزمان، والتي ينتظر منها أن تمسح دموعه، وتنضج عالمه الداخليّ بعبق الحبّ والحنان، ويحلم أن ينعم بالاطمئنان والسكينة في حضنها، ليملأ الفراغ الكبير الذي يحسّه في داخله، ولأنّه حُرِمَ هذا الحنان وهذا الحب أصلاً، فبقي ـ عُمْرَه ـ يتأسف عليه، ويتوق إليه..

ويقول[1]:

تَـذَكّرْتُ مـا بَـيْنَ العُـذَيْبِ وَبَـارِقٍ   مَجَـرَّ عَوَالينـا ومَجْـرى السَّـوَابِقِ

وَصُـحْبَةَ قَـوْمٍ يـذبحونَ قَنِيصَـهُمْ   بِفَضْـلَةِ مـا قـد كَسَّـرُوا في المَفَـارِقِ

ولـيلاً تَوَسَّـدْنا الثَّوِيَّـةَ تحتَـهُ   كـأنَّ ثَرَاهَـا عَنْبَـرٌ في المَرَافِـقِ

بـلادٌ إذا زارَ الحِسَـانَ بغِـيْرِها   حَصَـا تُرْبِـها ثَقَّبْنَـهُ لِلْمَخَـانِقِ

ومـا الحُسْنُ في وَجْهِ الفتى شَرَفاً لـه   إذا لم يَكُـنْ في فِعْلِـهِ والخَلائِـقِ

ومـا بَلَـدُ الإنسـانِ غـيرُ المُوَافِـقِ   ولا أهلُـهُ الأَدْنَـوْنَ غَيْـرُ الأَصَـادِقِ

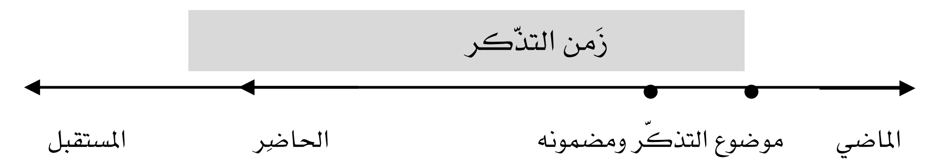
يستعرض شاعرنا مجموعةً من الذكريات حدثت في الزمن الماضي، متّكئاً على فعلٍ واحدٍ: تذكّرتُ، ثمّ تتوالى الأسماء المتعدِّدة (**ما بين العذيب، صحبةَ، ليلاً**) التي يربطها بهذا الفعل، والتي تدلّنا على أنّ كل الذكريات المتلاحقة تكثّفَتْ في جوهرٍ واحد، هو اللحظة الحاضِرَة.. والعذيب وبارق: موضعان بالكوفة، بلد المتنبي، فهو يحنّ إذاً إلى أرضه ومنشئِه، ومطاردة الفرسان وإجراء الخيل، ثمّ يتذكّر في البيت الثاني صحبةَ قومٍ كانوا من البطولة والشجاعة بحيث كانوا لا يكسرون سيوفهم إلاّ في جماجم الأبطال.. ثمّ تتوضّح الذكريات في ذهنه أكثر فأكثر، وتتركّز، فيختار حدثاً معيَّناً، مُكَثِّفاً مجموعة الأزمنة في لحظةٍ شعرية يتمحور فضاؤها الشعري في محرق

---

(1) في مقدمة مدحه لسيف الدولة، القصيدة 149 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 4، 10، 11، ص 18 ـ 20، المخانق: جمع مخنقة، وهي القلادة.

تقاطع عناصر ذلك الفضاء.. الماضي كله، والحاضر، والمستقبل مكثّفاً في لحظة الآن: فهو يتذكّر مكاناً محدّداً بقرب الكوفة هو (**الثّويّة**)، اتّخذ شاعرنا ـ مع صحبه ـ ترابه مخدّاتٍ لهم، ليلاً، وكان طيّب التراب، لدرجة أنّ أريجه لا زال يعبق في أنف شاعرنا حتى هذه اللحظة؛ فهو لا يزال يشمّ تلك الرائحة المألوفة، الحبيبة إلى قلبه، وكأنها ريح العنبر، ولا تزال عيناه ـ إلى الآن ـ تحتفظان بصورة تلك الأرض وترابها، وحصبائها التي إذا نَظَرْتَ إليها، فكأنّك تنظر إلى الدرّ والياقوت،وهي ـ إذا ما ثُقِّبَتْ ـ تصلح لتكون قلائد تزيّن جيد الحسناوات.. ونستطيع التمثيل لهذه الأزمنة كما يلي:

مـــدى التذكُّـــر



فمع أنّ زمن التذكُّر هو اللحظة الحاضرة، إلاّ أنّ مدى هذا التذكُّر وأثره في نفس شاعرنا، يمتدّ من لحظة التذكُّر الماضية، حتى المستقبل..

ثمّ يعود شاعرنا من ذكرياته إلى اللحظة الحاضرة، ليفاجئنا بقوله إنَّ بلد الإنسان ليس إلاّ ما يوافقه،وأقاربه ما هم إلاّ أصدقاؤه، حاثّاً بذلك على السَّفَر والتغرُّب.. ولكن هل يعني هذا أنّه لا يحنّ إلى مسقط رأسه وأنّ كل ما سبق كان نِفاقاً؟. لا أظنّ ذلك، لأنّ شاعرنا قال مباشرة في البيت الذي يليه:

وَجَـــائِزَةٌ دَعْـــوَى المَحَبَّـــةِ والهَـــوَى   وإن كـان لا يَخْفَـى كـلامُ المُنَـافِقِ[1]

فلو كان كلامه نِفاقاً لَمَا فضح نفسه بهذا البيت، فهذا البيت يُثْبِت صدقه فيما قال أوّلاً.. وما كان اختيار شاعرنا للسَّفر والغربة والترحُّل طوعاً منه، وهو وإنْ كان يحنّ حنيناً صادِقاً للكوفة، بلد ذكرياته، وأحبابه، وأهله، إلاّ أنّه لا يحنّ إلى بعض سكّانها القاطنين فيها؛ فهؤلاء هم مَنْ أجبره

(1) القصيدة السابقة، البيت 12، ص 20.

على الرّحيل، لقد أنكروا عليه حقّه الأصيل في الانتساب لوالده[1]، وضيّقوا عليه، وأذاقوه المُرّ، فترك بلده الحبيب مضطرّاً غير مختار.. وحتّى حين يذكر في شعره ـ أكثر من مرّة ـ أنّ كل مكانٍ وافقه وطاب به عيشه هو بلده، فهذا الذّكر ما هو إلاّ صورة مقنّعة لحزنٍ دفين، وهو نوع من المكابرة والتمرُّد على حرمانه من العيش الطّيّب الذي هو حق لكل إنسان في الوجود (**بدءاً بحنان الأم وحدب الأب، وانتهاءً بالوطن، والاعتراف بالنَّسَب**)، ومعروفٌ في علم النفس أنّ الإنسان إذا حُرِمَ شيئاً يحبّه، فقد ينقلب هذا الحب إلى إظْهارٍ مُبَطَّنٍ للكره[2]، ويرتبط ذلك بإظهار التمرُّد وعدم الاكتراث والمبالاة[3]..

ويقول[4]:

لَئِنْ حُمَّ بعد النَّأْيِ قُرْبِي ولم أجد　　من الوَصْلِ ما يشفي الفؤادَ مِنَ الوَجْدِ

ولم تكتحل عينايَ منكِ بنظرةٍ　　يعودُ بها نَحْسُ الفِراقِ إلى سَعْدِ

فلي لَحَظَاتٌ في الفؤادِ بمُقلةٍ　　من الشَّوقِ تُدنيكم كأنكمو عندي

إذا هاج ما في القلب للقلب وَحْشةٌ　　فَزِعْتُ إلى أَمْرِ التذكُّرِ مِنْ بُعْدِ

تبرز هنا ثنائيّة الزمن بطرفَيْها (**الماضي، الحاضر**)، حيث يرتدّ شاعرنا إلى الزمن الماضي، مُحَاوِلاً أن يبعث الروح باسترجاع الذكريات، لتقف متوازيةً مع الحاضر العقيم، فتكون بديلاً عن أحزانه وهمومه، ويستعين بهذه الذكريات في التعويض عمّا هو فيه من لحظاتٍ يائسة ووجودٍ مُقْفِر.. ولنلحظ استخدامه الجملة الاسمية (**لي لحظات**) التي تفيد معنى الإطلاق والديمومة، وبالفعل لو

---

(1) ارجع للتمهيد / لمحة إلى سيرته الذاتية.

(2) أي يبقى حبّاً في الحقيقة، ولكنّه يُظْهِره على أنه كره، عن قَصْد.

(3) انظر: سيغموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة إسحاق رمزي، القاهرة، دار المعارف، 1966م، الصفحات 91 ــ 97، وانظر أيضاً: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 167، 168.

(4) المقطعة 16 ـ الزيادات، ص 20. ولنلاحظ أنّ البيت الثاني يؤكّد ما سبق أن ذكرناه في التمهيد أنّ شاعرنا يشعر بفراغ كبير لأنّ والدته ماتت قبل أن تكتحل عيناه بمرآها، وقبل أن يتبيّن شيئاً من ملامحها وسماتها.. ولنلحظ استخدامه لكلمة (**نحْس**) ملازِمةً لهذا الفِراق الذي يَعُدّه الفراق الأوّل والأكثر تأثيراً عليه في حياته.

تأمّلنا في معنى هذا البيت والذي يليه لوجدنا المتنبي هنا يتّفق مع برجسون في مفهومه عن الديمومة: الذهن الإنساني ليس إلاّ المجرى المستمرّ للصور والذكريات؛ فقد احتفظ شاعرنا في ذهنه وقلبه بصورٍ أو مجرّد خيالات شاحِبة[1] عن تلك الحبيبة الغائِبة، بحث يستطيع استرجاعها متى شاء، فيشعر كأنّ هذه الحبيبة موجودةٌ قربه، وهو يفزع إلى هذه الذكرى كلّما شعر بوحشةٍ في قلبه.

- وأودّ - قبل أن أختم حديثي عن الذكريات - الإشارة إلى مظهرٍ مهمٍّ من مظاهر الزمن النفسي، له علاقة بالذكريات، هو تقلُّص الزمن[2] في حالة الخطر، وبالضبط في حالة توقُّع الموت، وهذا التقلُّص كان مثار انتباه الباحثين في الدراسات الزمنية، حتى إنّهم أثبتوا أنّ الموت عندما يحيط بإنسان، يجعله يستعرض شريط زمنه كاملاً في ثوانٍ معدودة.. ولعل هذا ، ما حدث للمتنبي عندما أَلَمَّ به (**فاتِك الأسدي**) ومَنْ معه ليقتلوه؛ إذ تذكُر الرواية المشهورة لمقتله أنه همَّ بالهرب للحظة، إلاّ أنّ غلاماً له ذكّره بقوله:

فَالخَيْـلُ واللَّيْـلُ والبَيْـداءُ تَعـرِفُني والسَّيفُ والرُّمْحُ والقِرْطاسُ والقَلَمُ[3]

هذا القول غَيَّرَ موقف شاعرنا جذرياً، فبدلاً من الهرب أقدم إقداماً واستبسل استبسالاً، وقاتل حتى قُتِل.. هذا الإقدام يُفَسَّر باستعراضه شريط ذكرياته كاملاً في هذه اللحظات العصيبة.. تَذَكَّرَ كلَّ مواقفه المُشَرِّفة واستهجن أن يخالفها الآن من أجل حب هذه الحياة الفارِغة، فكان وَفِيّاً لمبادئه التي عاش عليها، مُقَدِّراً الزمن حقَّ قدره.

---

(1) لأنّه يصرّح في البيت الثاني أنّه لم يَتَمَلَّ من هذه الحبيبة الغائبة، ولم تكتحل عيناه منها بنظرةٍ تسدّ الرّمق، كما يصرّح في البيت الثالث أنه لم يَحْظَ من هذه الحبيبة بصورة حسّيّة واضحة، ولكنّه احتفظ بمشاعر معنوية وأشواق صادقة أثّرَتْ في قلبه وغَدَتْ كالسِّجِلّ لا يُمحَى، فصار يتذكّرها كلما أراد، ولنلاحظ تعبيره الرائِع عن ذلك: (**مُقْلَة من الشَّوق**).

(2) ويكون في ساعة الموت، بأَنْ تتقلّص سنوات عديدة في ثوانٍ قليلة، وعكسه هو تمدُّد الزمن، انظر: محمّد بن موسى بابا عمّي مفهوم الزمن في القرآن الكريم، دمشق، دار وحي القلم، ط1، 2008م، ص 288، 305، عَنْ هُول (**Hall**).

(3) القصيدة 220 - الديوان، ج2، البيت 22 ، ص 291.

الزّمن الطّللي:

في مشهد الأطلال تشعر الذات بوطأة الزمان وتعي نقصها الفادح.. وقد أشار كثير من الدارسين إلى أنّ الطلل قضية زمنيّة، كالدكتور مصطفى ناصف[1]، ويقول يوسف اليوسف: «.. **والزمن دائماً مضاف إلى الطّلل، بل هو في الغالب جزء من ماهيّته، على الرغم من أنّ حضوره قد لا يكون إلاّ إضماريّاً، وهذا الحضور هو أحد أسس التأثير النفسي على المتلقي**»[2].

والوقوف على الأطلال موقف إنساني تجاه شلاّل الزمن الهادر.. إنّه تحدٍّ لعوامل الفناء ورجوع إلى التاريخ الحيّ في نفس الشاعر.. إنّه سبيل إلى لحظاتٍ حالمة يقضيها الشاعر في أحلام اليقظة وهو يستعيد ذكرياته البعيدة.

وتُعَدُّ الأطلال في القصيدة من الدلائل القوية التي تُظهِر مدى تأثُّر الشاعر بالزمان والمكان معاً، فنحن إذْ نتناول الزمن في الطلل، لا يمكننا فصله عن المكان.. يقول مولاي علي بو خاتم: «**من غير الممكن تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان دون التطرّق إلى المكان كمظهر من مظاهره**»[3].

وشاعرنا المتنبي - كغيره من الشعراء الذين وقفوا على الطلل - يستحضر في وقفته على الأطلال صورة الماضي الذّاهب، ذلك الماضي الذي يتّصل بالزمان والمكان، ويرتبط بحقبة من العمر يجد الشاعر نفسَه مدفوعاً إلى الحنين إليها.. والجديد في شعر المتنبي، حتى لو كان مقلّداً أحياناً، أنّ الوقوف على الأطلال في شعره ينقلب بكاءً للمصير ورثاءً للحياة، وأوافِق سهيل عثمان ومنير كنعان في قولهما: «.. **إنّ بقايا الديار التي وردت في مطالع كثير من قصائده، لم تكن**

---

(1) انظر: د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1973م، ص 270.

(2) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، بيروت، دار الحقائق (**بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر**)، ط3، 1983م، ص 193.

(3) مولاي علي بو خاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي (**الإشكالية والأصول والامتداد**)، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2005م، ص 274.

جميعاً سليلة التقليد واتباع أسلافه الشعراء، بل إنّ بعضها على الأقل مستقى من تجاربه الخاصّة، وكيف لا! وهو المسافر الدائم الذي غادر أماكن عديدة، بعد أنْ عاش فيها حيناً»[1].

فتجربة المتنبي تتسرّب إلى مقدّماته الغزلية الطللية، ويصوّر فيها نفسيّته وحالته، وهو ـ إذ يتغزّل بالمرأة ـ لا يقصد إلى هذا التغزُّل بحدّ ذاته[2]، بل تستحيل المرأة التقليدية التي تغزّل بها الشعراء من قبله رمزاً يعبّر به عن أغراض أخرى في نفسه، وقد أشرنا سابقاً إلى أنه في معظم المواطِن التي يذكر فيها المرأة ويتغزّل بها، يُقرن ذلك بذكر الرحيل والموت، والحزن والأسى.. ويرى د. عبد الفتاح صالح نافع أنّ المقطع الغزلي تغمره عاطفة حزينة تسيطر على نفسية المتنبي وتنعكس على فنّه، وهذا الحزن «**يمثّل الصّراع بين الطموح اللامتناهي وبين الخوف من الإخفاق الذي تعوّده الشاعر فعاش في أعماقه وأخذ يترقّبه باستمرار.. إنّه حزن صافٍ يصقل النفوس ويلهمها فتبدع أيما إبداع. إنه حزن العشّاق الذين يكبتون عواطفهم فيظهر الألم في وجوههم وتعبيراتهم، ولكنه عشق من نوع آخر، ليست المرأة فيه سوى رمز لأحبته الحقيقيين الذين حالت النائبات في الوصول بينه وبينهم، عشق لهذه الآمال والأهداف العظيمة التي تبدو للشاعر من بعيد خلف الأفق..»**[3]، وبالقراءة المتأنّية للمقاطع الطللية في شعر أبي الطيب نجد التلازُم في أغلب الأحيان واقِعاً بين شكوى الفِراق وشكوى الزمان، وبين ذِكر الحب والغزل، وذِكر الموت والرحيل والأحزان.. يقول[4]:

وَفَاؤُكُمَا كالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمُهْ　　بِأَنْ تُسْعِدا والدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ

وما أنا إلاّ عاشِقٌ كُلُّ عاشِقٍ　　أَعَقُّ خليلَيْهِ الصَّفِيَّيْنِ لائِمُهْ

---

(1) سهيل عثمان ومنير كنعان، المحصول الفكري للمتنبي، ص 303.

(2) باستثناء غزله بخولة، وسنفصّل في هذا لاحقاً.

(3) لغة الحب في شعر المتنبي، ص 265.

(4) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 14، ص 264 ـ 269. الطّاسِم: الطامس الدارس، الريض من الخيل: الصعب الذي لم يرض، الحازِم: الذي يسوسه ويشدّه بالحزام. المعيي: الكليل، الرازم: الذي سقط من الإعياء، الكباء: العود الذي يُتَبَخَّر به.

وقـــد يَتَزَيّــا بـــالهوى غـــيرُ أَهْلِـــهِ وَيَسْتَصْـحِبُ الإنســانُ مَـنْ لا يلائِمُـهْ
بَلِيـتُ بِـلَى الأطـلالِ إنْ لم أقِـفْ بهـا وقـوفَ شـحيحٍ ضـاعَ في التُّـرْبِ خاتِمُـهْ
كئيبــاً تَوَقَّــاني العَــوَاذِلُ في الهـوى كمــا يَتَــوَقّى رَيِّـضَ الخَيـلِ حَازِمُـهْ
قِفِـي تَغْـرَمِ الأولى مِنَ اللَّحْـظِ مُهْجَتِـي بِثَانِيَــةٍ والمُتْلِــفُ الشَّــيْءَ غَارِمُــهْ
ســـقاكِ وحيَّانــا بِـــكِ اللَّـــهُ إنّمــا على العِـيسِ نَـوْرٌ والخُـدُورُ كَمَائِمُـهْ
ومـا حاجَـةُ الأَظْعـانِ حَوْلَـكِ في الـدُّجَى إلى قَمَــرٍ مــا واجِــدٌ لَــكِ عَادِمُــهُ
إذا ظَفِــرَتْ مِنْــكِ العُيُــونُ بِنَظْــرَةٍ أثــابَ بهــا مُعْيِــي المَطِــيِّ وَرَازِمُــهْ
حَبِيــبٌ كــأنّ الحُسْــنَ كــان يُحِبُّــه فــآثَرَهُ أو جــارَ في الحُسْــنِ قَاسِـمُهْ
تَحُـــولُ رِمَـــاحُ الخَـــطِّ دُونَ سِـــبَائِهِ وتُسْـبَى لَـهُ مِـنْ كُـلِّ حَـيٍّ كَرَائِمُـهْ
ويُضْـحِي غُبَـارُ الخَيْـلِ أدنـى سُـتُورِهِ وآخِرُهَـــا نَشْـــرُ الكِبَـــاءِ المُلازِمُـــهْ
ومــا اسْـتَغْرَبَتْ عـيني فِرَاقــاً رَأَيْتُــهُ ولا علَّمَتْنــي غـيرَ مــا القَلْـبُ عالِمُـهْ
فــلا يَتَّهِمَنّــي الكاشِــحُونَ فــإنّني رَعَيْـتُ الـرَّدى حتَّـى حَلَـتْ لـي عَلاقِمُـهْ

يبدأ شاعرنا هذه الأبيات من زمنه الحاضِر (**وقوفه بالطلل**) الأبيات (**1 ـ 5**)، فهو يعاتب صاحبَيْه على تقصيرهما في إسعاده بالبكاء على هذا الطلل الذي عفا ودرس ـ والبكاء «**تعبيرٌ من الشاعر عن مدى تأثُّره بالماضي والحاضر معاً**»(1) ـ فكان يبكي الرَّبع وحده، ثمّ صار يبكي معه وفاء هذين الصَّاحِبَيْن، ويشتفي بالدمع الذي هو راحة الإنسان.وهذا الانتقال ـ في البيت الثاني ـ بالخطاب إلى داخل الذّات يعبّر عن إدراك شاعرنا لقصور علاقته مع

(**1**) د. صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره (**البناء الفني والصورة**)، مصر، دار المعارف، ط1، 1983م، ج2، ص 17.

الآخر (**الصاحِبَيْن**)، وارتيابه في جدوى مخاطبته والاتصال به، وأكّد هذا المعنى في البيت الثالث، معرِّضاً بصاحبيه أنهما ليسا من أهل الهوى وإنْ تكلّفاه واتّسما به. وفي البيت الرابع يتجسّد إحساس شاعرنا بعامل الزمان الذي يتّحد مع عامل المكان (**الطَّلل**) لرسم صورة الحيرة والضّياع.. وبرأيي أنّ المتنبي لم يقصد وصف هذا الشحيح بحدّ ذاته أو تشبيه نفسه به، بل قصد ما يكون عليه من الحيرة والحزن والاضطراب، وعظم المصاب بفقد شيءٍ عزيز عليه.. هذا الإجداب والإقفار والموات للديار، استدعى في ذهن شاعرنا الحالة المقابلة، حالة الغنى بالحياة وإشراقها المفعم بالحيوية والامتلاء، وهي حالة مخزونة في ذاكرته، لذلك ارتدَّ من حاضره إلى ماضيه، وكسر زمنه الحاضر فجأة راجعاً إلى الوراء مستذكراً ما حصل معه عند ظعن الحبيبة ورحيلها (**الأبيات 6 ـ 12**). صحيح أنّ الفعل (**قِفِي**) ينتمي إلى حاضر النُّطق، ولكنّ دلالته ترجع للزمن الماضي[1]، ويؤكد ذلك ورود الأفعال الماضية في الأبيات اللاحقة (**سقاكِ ــ حيّانا ـ كانَ يحبّه**)، ويمضي الشاعر في وصف هذه الحبيبة مُضْفِياً عليها صور الحسن والجمال، والمَنَعَةَ، والبهجة والحبور.. وحينما يرتدّ إلى مأساته في الحاضر (**البيت 13**) يبكي على تولّي ذلك العهد المشرق من الحياة، وكأنّه يبكي على حياة الذات التي استنزفها الدهر كما يستنزف خصوبة الطلل، ويذكر ما مُنِي به من فراق الأحبّة حتى لم يعد يستغرب أيَّ فراقٍ جديد، «.. **لقد كانَتْ هذه الموجودات ـ فيما سبق ـ مظاهر للخصب والتفتُّح، تختزل الوجود في صورته الحيّة، التي كانت تحفل بها، ولكن هذه الصور تتعطّل، بل تظهر على نحوٍ مخالف، فتكشف عن انغماس الحيّ وتلاشيه في الميّت، ذلك أنها مكرهة على الوجود خارج حقيقتها السابقة وزمنها الحيّ المتعيّن في الماضي. وهكذا نجد أنّ هذه الموجودات جميعاً، لم يبقَ منها إلاّ ما يقدّم شاهداً على**

(1) علينا التمييز بين الزمن الصَّرْفي، والزمن السِّياقي، والتنبُّه إلى اختلاف المشكلات الزمنية داخل الخطاب عمّا تمليه علينا الأزمنة النحويّة كما يقول د. وفيق سليطين، انظر: الزمن الأبدي، الشعر الصوفي: الزمان، الفضاء، الرؤيا، سوريا ـ اللاذقية، دار نون للدراسات والنشر، ط1، 1997م، ص 17.

فعل الزمن الذي يخترق الحياة، فيعطّل نبضها ويحيلها على الصمت»[1]، وفي الشطر الثاني من هذا البيت يعبّر شاعرنا بدقّة متناهية عن حَدْس قلبه بما يمكن أن يأتي في المستقبل.

فهذا الوقوف ـ كما رأينا ـ يعبّر عن أبعاد نفسيّة وزمانيّة ومكانيّة عميقة، تتعدّى مسألة التقليد أو الصّنعة[2].

التحسُّر على ما فات:

من أقسى ما عاناه الشاعر في إحساسه بالزمن الماضي، إدراكه العميق، ووعيه الذي لاشكَّ فيه، لحقيقة مهمّة متصلة بالزمان الماضي، وهي أنّه لا يعود أبداً: «**ربّما كان أقسى ألمٍ يعانيه الإنسان، هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان. حقاً إنّ الزمان ينتزع منّا رويداً رويداً كل ما سبق أن منحنا، ولكن تجربة الشيخوخة الأليمة كثيراً ما تشعر الذات البشرية، في حدّة وقسوة ومرارة، بأنه هيهات للمفقود أن يعود**»[3].

ويفسّر د. عبد الرحمن بدوي ارتباط الماضي بالهمّ والأسى، تفسيراً وجودياً؛ *فالماضي يعبّر عن الفعل بعد أن تحقَّق وكان، وفي انتهاء التحقُّق خلوٌّ من حضور الفعل، أي نقصان في الشعور الحيّ بالوجود. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى*

---

(1) د. وفيق سليطين، المرجع السابق، ص 26.

(2) وانظر أيضاً كيف رصد الزمن في الموقف الطللي الذي يبدأ بقوله :

إثلِثْ فإنّا أيها الطّلل نبكي وتُرزِم تحتنا الإبلُ /القصيدة 214 - الديوان ، ج2، الأبيات 1 -10

حيث يتعمق إحساس الشاعر بفجيعة الزمن ، عندما يستقر أمامه الطلل جثة هامدة ، تُخلي الحياة للموت الذي يستأثر بالأرض ومعطياتها ،إلا أنّ أبا الطيب –هنا - لايستسلم لهذا الواقع المُجدِب ، بل يقابله بصورة تمور بالجمال والحيوية والانطلاق (صور الحبيبة التي هي رمز لحركته الدائبة وتطلعه نحو المطلق) وهكذا ، فقد كان الحاضر (الطلل) في رؤيا شاعرنا مكاناً للتجمع (الماضي والحاضر معاً) بغية الانطلاق في المستقبل ..

(3) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مصر، دار مصر للطباعة والنشر، **(د.ت)**، ص 80.

فإنّ في هذا الانتهاء تثبيتاً لمدلول الاختيار، والاختيار مصدر الشقاء لأن فيه سحباً لإمكانيات، لكن قبل تمام الفعل كان ثمة مجال بعد للإمكان، أمّا وقد انتهى التنفيذ فقد صار الاختيار واقعاً عارياً عن كل إمكان، وبهذا يسيطر على الإنسان شعوره بالنقصان، ويستحيل شعوراً حقيقياً لا سبيل إلى ردّه.. وهذا يدعو إلى الشّقاء؛ لأنّ الوجود مهموم بتحقيق إمكانياته، فإذا تحقّق منها وجه دون بقية الأوجه غزا الهمُّ الذّات الوجودية[1]..

وشاعرنا ـ كأيّ إنسان ـ لا بدَّ أن يعيش الماضي والحاضر والمستقبل معاً، يتحسّر على ما فات، ويعيش حاضره، ويرسم خططاً للمستقبل دون أن تترجّح كفّة واحدة من هؤلاء على حساب الأخرى.. فمشكلة المتنبي هي مشكلة الإنسان، «**إنّه الموجود الذي يعيش في الزمان، ولا يفتأ يحنّ إلى الأبديّة، الموجود الذي لا يكفّ عن التحسّر على الماضي، والتطلّع نحو المستقبل، دون أن يكون في وسعه يوماً أن يقنع بالحاضر**»[2].

ـ وقد شعر المتنبي بالحزن والأسى على أمورٍ عِدّة فاتَتْه، منها الوَقْت: فالوقت غالٍ وثمين بالنسبة لإنسان يعرف قيمته ويقدّره حقَّ قدره. ولذلك فإنّ شاعرنا يتحسّر تحسّراً شديداً على الوقت الضائع هدراً:

وَقْتٌ يَضِيعُ وَعُمْرٌ لَيْتَ مُدَّتَهُ ... فِي غَيْرِ أُمَّتِهِ مِنْ سَالِفِ الأُمَمِ[3]

فجريان الزمن المستمرّ يسرع بالإنسان إلى نهايته، وهنا تتمثّل شكوى شاعرنا من انسيابيّة الزمن، وعجزه أمام تسرّبه.. وتسرُّب الزمن دون الوصول إلى الهدف يعني الخسارة:

قد ذُقْتُ شِدَّةَ أيّامي ولَذَّتَها ... فَمَا حَصَلْتُ على صَابٍ ولا عَسَلِ[4]

هذه كلماتٌ تنضح بما أصابه من الرزايا، وما أدركه من الإخفاق في المطلب، وما أَوْرَثَه ذلك من الحسرة والمرارة وألم الحرمان..

---

(1) انظر: د. عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 254، 255.

(2) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص 10.

(3) القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، البيت 38، ص 424.

(4) القصيدة 178 ـ الديوان، ج2، البيت 10، ص 108، الصاب: شجر مرّ.

ـ ويتحسّر شاعرنا على ماضيه القريب بصحبة سيف الدولة ـ ظهر ذلك أكثر ما ظهر في بداية فترة شعوره بالخيبة مع كافور ـ فقد تأسّف على ما حظي به عند سيف الدولة من مكانة مرموقة، وتلهَّفَ على تحقيق حلمٍ داعبه طويلاً، وكاد أن يصبح قريباً.. كل هذا يظهر في شعره بصورة مباشرة أو غير مباشرة، يقول بلاشير عن نفسيّة المتنبي في فترة وجوده عند كافور: «.. **فلم يعد يغضب على سيف الدولة ولا يحقد عليه، بل يأسف أسفاً شديداً لعدم فهمه الشاعر وعدم بلوغ حبّه حدّاً يحمله على الاحتفاظ به، وقد خالج المتنبي هذا الشعور حتى الساعة الأخيرة من حياته**»[1].

يقول[2] أبو الطيب مخاطِباً كافوراً:

وَمَـا طَرَبِـي لَمَّـا رأيْتُـكَ بِـدْعَةً   لقـد كنتُ أرجو أن أراكَ فـأَطْرَبُ

وتعـذُلُني فيـكَ القـوافِي وهِمَّـتي   كـأنّي بِمَـدْحٍ قَبْـلَ مَـدْحِكَ مُـذْنِبُ

ولكنَّـهُ طَـالَ الطَّرِيـقُ ولم أَزَلْ   أُفَـتِّشُ عـن هـذا الكـلامِ ويُنْهَـبُ

فَشَـرَّق حتّـى لـيس للشَّـرْقِ مَشْـرِقٌ   وغَـرَّبَ حتّـى لـيسَ لِلْغَـرْبِ مَغْـرِبُ

صحيح أنّ هذه الأبيات توحي بأنه قد وجد أخيراً في نهاية مطافه ضالّته المنشودة المتمثّلة في كافور، ولكن هذا تعبيرٌ مقنَّع يخفي وراءه الشّقاء والتعاسة والحزن، فشاعرنا مدرك تماماً أنه أخطأ في قصده كافوراً، ولن يجني منه شيئاً كما كان يأمل..

ويشتدّ هذا التحسُّر عندما يتلقّى خبر نعيه في مجلس سيف الدولة[3]..

ويقول[4] أيضاً:

صَـحِبَ النّـاسُ قَبْلَنَـا ذا الزَّمانـا   وَعَنَـاهُم مِـنْ شَـأْنِهِ مـا عَنَانَـا

(1) **بلاشير،** أبو الطيب المتنبي، ص 350.

(2) القصيدة 36 ـ الديوان، ج1، الأبيات 43 ـ 46، ص 195، 196.

(3) علّقنا عليها تعليقاً وافياً ضمن: الزمان في مضامينه الشعرية / مضامين أخرى.

(4) المقطعة 272 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 6، ص 471، 472.

وتَوَلّـــوْا بِغُصَّـــةٍ كُلُّهـــم مِـــنْ ـــــهُ وإنْ سَـــرَّ بَعْضَـــهُمْ أحيانـــا

رُبّمـــا تُحْسِـــنُ الصَّـــنِيعَ لياليـــ ـــــه ولكِـــنْ تُكَـــدِّرُ الإحســـانا

وكأنّـــا لم يَـــرْضَ فينـــا بِرَيْـــبِ الـــ ـــدّهْرِ حتّـــى أعانَـــهُ مَـــنْ أعَانَـــا

كلّمـــا أَنْبَـــتَ الزّمـــانُ قنـــاةً رَكّـــبَ المَـــرْءُ في القنـــاةِ سِـــنَانَا

ومُـــرَادُ النُّفـــوسِ أصـــغرُ مِـــنْ أَنْ نَتَعَـــادى فيـــه وأَنْ نَتَفَـــانَى

أكّد شاعرنا في هذه الأبيات انسيابيّة الزمن وسرعة مروره، وذكرَ نقطة مهمّة، وهي أنّ الإنسان - بطبيعته - لا يذكر من لحظات الزمن المنصرمة إلاّ ما له أثرٌ سلبي في نفسه، وينسى لحظات الفرح ويحسّها قصيرة فانية. ولعلّه يُلَمِّح في البيتين الرابع والخامس إلى أنّ الإنسان (**كافور هنا**) يعين الدهر عليه، غير مكتفٍ بما أصابه به من محن وكوارث.. ويقول ابن جنّي عن هذين البيتين: «**هذا البيت - والذي قبله - أحسن ما قيل في الزمان وأنَّ طباعه الشّرّ، وفعل الزمان منسوب إلى القضاء، فالزمان لا يفعل شيئاً، وإنما يُفْعَل فيه**»[1] وإذا ضَبَطْنا فترة إنشاد هذه القطعة الشعرية نجد أنّها قيلت في بداية فترة الشّعور بالخيبة مع كافور والتأسّف على ما فات عند سيف الدولة..

ولعلّ هذه الصَّرْخة المُدَوِّيَة التي أطلقها شاعرنا تعبّر أحسن تعبير عن هذه الحسرة وهذا التلهّف على ما مضى:

مـــاذا لَقِيـــتُ مِـــنَ الـــدُّنيا وأَعْجَبُـــهُ أنّـــي بِمَـــا أنـــا بـــاكٍ مِنْـــهُ مَحْسُـــودُ!

أَمْسَـــيْتُ أَرْوَحَ مُثْـــرٍ خَازِنـــاً وَيَـــداً أنـــا الغَنِـــيُّ وأمـــوالي المَوَاعِيـــدُ[2]

إنّ الامتداد والتكثيف الهائلَيْن للزمن، اللّذَيْن يتّسم بهما الشطر الأول من البيت الأوّل: _ إذ إنّ شاعرنا يختصر حياةً بأكملها في شطرٍ واحد «**ماذا لقيتُ من الدنيا!**» - هذا يذكّرنا بقولٍ لدي كوينسي: «**أحياناً بدا لي وكأنّني قد**

(1) البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج2، ص 472.

(2) القصيدة 83 - الديوان، ج1، البيتان 9، 10، ص 336.

عشتُ مائة عام في ليلةٍ واحدة.. ليس هذا فقط، بل انتابَتْني أحياناً مشاعر بديمومة تبعد كثيراً وراء حدود أية خبرة إنسانيّة»[1].

- كما تحسَّرَ شاعرنا - أكثر ما تحسَّر - على شبابه، وجزع من ظهور الشيب برأسه؛ فالشيب يبعث في الذات شعوراً بأنّ الزمان يقودها للفناء، ويوقفها على تأمُّل التحوّل الفظيع الذي أحدثه فيها، وما فيه من مفارقة بين ماضي الذات المشرق، وحاضرها الذي يلوح فيه شبح الموت متربِّصاً بالحياة.. كما يتّصل الخوف من الشيب والشيخوخة بمعنى آخر مهمّ وهو تحقيق الذات «**والواقع أنّ الخوف من الشيخوخة إنّما هو في جوهره تعبير عن إحساس المرء بأنه لم يستطع أن يحيا حياةً مُنتِجة، وبالتالي فإنه ردّ فعل يقوم به ضمير الفرد ضد عمليّة التشويه الذاتي التي مارسها في نفسه**»[2] فالإنسان الذي يجد هوّة كبيرة بين ما كان يرجوه لنفسه في حياته من خير، وبين ما حقّقه بالفعل، يشعر بخيبة وحسرة وإحباط، لأنّ ما أراده لم يتحقّق، ولا سبيل إلى تحقيقه في الشيخوخة..

وباستقراء الأبيات الشعرية التي قيلت في الشيب والشباب، يتبيّن لنا أنّ شاعرنا يتأرجح بين الرضا على كلٍّ من الشباب والمشيب؛ فهو يرى في الشباب قوّةً وحيويةً وطموحاً وتطلُّعاً وأملاً، ويرى - أيضاً - في المشيب وقاراً ورزانة ورجاحة عقل وعلم وتجربة.. على أنَّ أبياته الشعرية التي قيلت في تحسّره على شبابه كانت أكثر بكثيرٍ من تلك التي تُظهِر رضاه على شيبه:

يقول[3] في إظهار رضاه على الشيب:

والمَرْءُ يَأْمُلُ والحَياةُ شَهِيَّةٌ   والشَّيْبُ أَوْقَرُ والشَّبيبَةُ أَنْزَقُ

في هذه المرحلة المبكّرة من عمر شاعرنا، كان الشيب مطلوباً «**ليحاول موازنة فورة الشباب في العمر المفتوح زمانياً، بحيث يكون طلب الشيب لوناً من التحدّي للآتي بجبروته**»[4].

---

(1) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 32، عن (**دي كوينسي**).
(2) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، مصر، دار مصر للطباعة، (**د.ت**)، ص 187.
(3) القصيدة 150 - الديوان، ج2، البيت 13، ص 28.
(4) صالح زامل، تحوُّل المثال: دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، بيروت، المؤسسة ==

وفي البيتين الآتيَيْن يذكر أنه كان يتمنّى الشيب منذ صباه ليخفي شبابه بابيضاض شعره؛ لأنه أوقر وأجلّ في العَيْن:

منـىً كـنَّ لـي أنَّ البيـاضَ خِضَـابُ فيخفـى بِتَبْيـيضِ القُـرُونِ شَـبَابُ

فكيـف أَذُمُّ اليـومَ مـا كنـتُ أشـتهي وأدعـو بمـا أشـكوهُ حِـينَ أُجَـابُ(1)

فعبارة (**ما كنت أشتهي**) تبيّن لنا أنه حقّاً في فترة شبابه كان يشتهي الشيب، لا لرغبته الحقيقيّة به، بل لما يقترن به من وقارٍ وحلمٍ ورجاحة عقل.. ولنلحظ كيف جمع (**المنى**) في البيت الأول نظراً إلى أنّ ذلك قد تكرّر منه مرّة بعد أخرى.

ـ ولكن عندما أصبح الشيب واقعاً، بدأ شاعرنا يتحسّر على شبابه، وبدأ يعي الشيب بغير دلالته الأولى، وبدأ يلتفت إلى عمره الماضي، ويحسّ بوطأة الأيام وقسوتها.. وأصبح الشيب مقترناً بالصورة التي تقود نحو العجز والوهن، يقول(2):

ليتَ الحَوَادِثَ باعَتْني الّذي أخذَتْ منّي بحِلْمي الذي أعْطَتْ وتَجْريبي

فمـا الحَدَاثـةُ مِـنْ حِلْـمٍ بمَانِعَـةٍ قد يُوجَدُ الحِلْمُ في الشُّبَّانِ والشِّيبِ

فحدثان الدهر ونوائبه أخذت منه الشباب وأعطَتْه الحِلْم والتجربة والخبرة.. لكنّه الآن يتمنّى لو أنها باعت ما أخذت منه بما أعطت: أي لو رَدَّتْ عليه الشباب واستردّت الحِلْم؛ فحداثة السّنّ لا تحول دون الحلم، فالمرء قد يكون حليماً في الشباب كما يكون حليماً في المشيب.. أدرك شاعرنا ذلك بعد فوات الأوان، فهي مجرّد أمنيات.

نلحظ أنّ شاعرنا ـ هنا ـ يخلق دائرة زمنية تسير باتجاه عكسي من الماضي /**الصِّبا/الحَدَاثة** وإليه. ويشخّص الزمن / **الحوادث** (**تبيع وتشتري**)، على نحو انفعالي يُظهِر مقدار الحنين إلى الشباب، والشعور بالغربة لفقدانه..

العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م، ص 225.

(1) القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 3، ص 196، 197.

(2) القصيدة 35 ـ الديوان، ج1، البيتان 18، 19، ص 185.

ويقول[1] عن مصير عمر الإنسان، متحسِّراً على الشباب، وعلى الحياة الإنسانية عامة:

وما مَاضِي الشّبابِ بِمُسْتَرَدٍ   ولا يومٌ يَمُرُّ بِمُسْتَعَادِ

مَتَى لَحَظَتْ بياضَ الشَّيْبِ عَيْني   فَقَدْ وَجَدَتْهُ منها في السَّوَادِ

متى ما ازْدَدْتُ من بعد التَّناهي   فقد وَقَعَ انْتِقاصي في ازْدِيادِي

يُظهِر شاعرنا حزنه وجزعه من استحالة إعادة الزمان، «**واستحالة الإعادة تولّد في النفس الجزع؛ لأنّ الحادث الذي حدث مرة ولا يمكن أن يعيده المرء حادث خارج عن إرادته..، فيبدو حينئذٍ وكأنه يتحدّى الإنسان**»[2] ومن هنا نرى الإلحاح على صيغة النّفي (**وما ماضي، ولا يومٌ**) التي تكشف عن احتدام الحركة داخل الذات.. وتأخذ أزمة شاعرنا بالانبثاق قوية حين يتحدّث عن الشيب؛ فالشيب هو معضلة الذات أمام الزمن، تلك المعضلة التي توحّدها مع الشعور بالنهاية، ويعبِّر عن ذلك بقوله إنَّ الشيب كالعمى؛ وإنّ حزنه من بياض شيبه كحزنه وجزعه منه لو رأته عينه في سواد ناظرها[3]. ولنلاحظ تكرار الأدوات (**متى، فقد**) في البيتين الثاني والثالث، وهي تفيد هنا حتميّة الوقوع وتأكيده. ويعبّر شاعرنا تعبيراً مبدعاً حين يتفنّن في استعمال الأضداد في البيت الثالث (**انتقاصي، ازديادي**)، فهو يعدّ كل ساعة في عمره زيادة له طالما هو في فترة الشباب، ثم ينقلب هذا المقياس ولا يعود صحيحاً بعد بلوغ الشباب نهايته؛ إذ كل ساعة تزيد في عمره هي في الحقيقة نقصان، لأنها تقرّبه من ضعف الشيخوخة.

ويقول[4] أيضاً:

---

(1) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، الأبيات 7 ـ 9، ص 296، 297.

(2) عبد الرحمن بدوي، اشبنجلر، ص 81، (**الكلام لاشبنجلر**).

(3) انظر شرح هذا البيت عند: ابن سيده، شرح مُشْكِل شعر المتنبي، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دمشق، دار المأمون للتراث، 1975م، ص 74.

(4) القصيدة 247 ـ الديوان، ج2، البيتان 4، 5، ص 395.

راعَتْـكِ رَائِعَـةُ البَيَـاضِ بِعَارِضِـي وَلَـوَ انَّهَـا الأُولى لَـرَاعَ الأَسْـحَمُ

لو كـان يُمكِنُني سَفَرْتُ عَنِ الصِّبا فالشَّـيْبُ مِـنْ قَبْـلِ الأوانِ تَلَـثُّمُ

يُسقِط شاعرنا حزنه من الشيب على هذه المرأة، فهو في الحقيقة المُرْتاع وهو الفَزِع من هذا الشيب، ولو حاول أن يُقَنِّع ذلك الشعور الحزين، بعدم الاكتراث، ومساواة البياض بالسواد، قائِلاً إنّه لو تقدَّمَ بياض الشعر على سواده، لراعها الأسود، أيضاً، إذا ظهر.. ونحن، بدورنا، يروعنا هذا الفهم الواعي للنسبيّة في كلّ حقيقة من حقائق الحياة.. هذا هو فهم المتنبي، يقول شفيق جبري: «.. **فكأنّما أبو الطيب أراد أن يمثّل للناس أنّ آراء الخَلْق سريعة التبدُّل والتغيُّر ممّا يدلّ على شكّ الناس في حقائق الأمور، اعتاد البشر أن يروا الحسن في الشعر الأسود، والقبح في الشعر الأبيض. ولو تعوّدوا أن يروا المحاسن في الشعرة البيضاء والمساوئ في الشعرة السوداء لما كان لاشتعال الرأس شيباً أثر شنيع في العيون، فكأنّما لا حقائقَ مطلقة في العالم وإنّما الحقائق نسبيّة..**»[1].

تجربة الحبّ:

تحدّثنا سابقاً عن الغزل والنسيب بصورة عامة في شعر شاعرنا، وسنتحدّث الآن عن تجارب الحبّ الحقيقيّة في حياته، أي الحبّ الصّادق الذي ينبع من الغياب وعدم الحصول على المحبوب، والمترافق باللوعة والعذاب والشعور بالحرمان..

فالحبّ الذي نعانيه على الأرض حبٌّ يكتنفه الألم والعذاب من كل جانب، وترفرف عليه أجنحة القلق الدائب، والأمل الخائب «**فمهما بدا لنا الحبُّ جميلاً كلّه فتنة وإغراء، فإنه من أعماق ينابيع السّرور العذبة تنبثق مرارة تفيض بحُبابها السّامّ على كؤوس الأزهار**»[2].. وأودّ الإشارة إلى أنّ فكرة الحبّ لا تتناقض مع فكرة الزمن إطلاقاً، بل تلتقي معها، كما سنرى بعد قليل.

---

(1) المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، ص 168، 169.

(2) عبد الرحمن بدوي، شوبنهور، بيروت ـ دار القلم، الكويت ـ وكالة المطبوعات، (د.ت)، ص 285، عن شوبنهور.

والسّؤال الآن: هل عانى المتنبي حقّاً تجربة حبٍّ صادق؟، ولنصل إلى حكمٍ مقبول في هذا الأمر، علينا الرجوع لشعر المتنبي ذاته، ودراسة نفسيّته في فترة قوله الشّاهد الشّعري، هذا من جهة، والرجوع لأقوال النّقّاد وملاحظاتهم، قديماً وحديثاً، من جهة ثانية.

ـ فقد عبّر يوسف البديعي عن شدّة إعجابه بأبيات المتنبي الغزليّة التي يُقرِن فيها ذكر الحياة بذكر الرّحيل، كقوله[1] مثلاً:

لـيسَ القِبَـابُ علـى الرِّكَـابِ وإنّمـا هُـنَّ الحيَـاةُ تَرَحَّلَـتْ بِسَـلاَمِ

قائلاً: «**هو مِمّا لا يُؤتَى في الغزل بمثله**»[2].

ـ وانتبه الثّعالبي في (**يتيمة الدهر**) إلى أنّ بعض أبيات مرثية المتنبي في خولة، أخت سيف الدولة الكبرى، تقترب حقاً من الغزل بها؛ فقد علّق على قول[3] أبي الطيب:

ـ يَعْلَمْـنَ حِينَ تُحَيَّا حُسْـنَ مَبْسِمِها ولَـيسَ يَعْلَـمُ إلاّ اللّـهُ بالشَّـنَبِ

ـ وَهَـلْ سَـمِعْتِ سَـلاَماً لـي أَلَـمَّ بهَـا فقـد أَطَلْـتُ ومـا سَـلَّمْتُ مِـنْ كَثَـبِ

بقوله: «.. **وما باله يسلّم على حرم الملوك، ويذكر منهنّ ما يذكره المتغزّل في قوله**»[4].

ـ كما انتبه الواحدي إلى هذا الحزن المقترِن بذكر الموت أو الفقد في شعر شاعرنا، من غير أن يدرك السّبب الحقيقي وراء ذلك، فقال ناقِداً قوله[5]:

وَقَـالَ إنْ كَـانَ قَـد قضـى أرَبـاً مِنَّـا فمـا بَـالُ شَـوْقِهِ زَائِـدْ

---

(1) القصيدة 227 ـ الديوان، ج2، البيت 6، ص 314.

(2) الصُّبح المُنبي عن حيثيّة المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا، محمد شتّا، عبده زيادة عبده، مصر، دار المعارف، 1963م، ص 415.

(3) القصيدة 19 ـ الديوان، ج1، البيتان 16، 27، ص 139، 141.

(4) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: د. مفيد محمد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1983م، ج1، ص 209.

(5) القصيدة 87 ـ الديوان، ج1، البيتان 6، 8، ص 355.

لا تَعْــرِفُ العَــيْنُ فَــرْقَ بَيْنِهِمــا كُــلٌ خيَــالٌ وِصَــالُهُ نَافِــدْ

«وأقبح الغزل ما وُعِظَ فيه وذُكِّرَ بالموت في أثنائه»[1].

ـ ثم جاء الأستاذ محمود محمّد شاكر فرأى أنّ المتنبي *أحبَّ خولة، ولكنّه أخفى علاقته ولم يَبُح بهواه مخافة أَنْ يُصْدَم به، ويُرَدّ خائباً إنْ هو طلب يد أخت المَلِك الحمداني.. واعتمد شاكر في قوله هذا على استقراء أبيات المتنبي، ما نطق به، وما لم ينطق، كما اعتمد على الملاحظة الذكيّة اللمّاحة، وعلى الدراسة المعمّقة لنفسيّة شاعرنا، فتوصّل إلى أنّ أساس الكَيْد الذي كاده له أبو فراس الحمداني، وأبو العشائر، وسواهما، كان حبّه وهواه (**خولة**). وقد بلغ من ذلك أن أغرى أبو العشائر غلمانه بقتله، ومع ذلك لم ينقص حبُّ أبي الطيب لأبي العشائر ولا ضَعُف؛ لأنّ الأمر لم يكن منافسةً في شعرٍ أو غيره، وإنّما كان غيرةً من أبي العشائر على خولة. وأبو الطيّب كان يضع (**الرُّجولة**) وتوابعها في المنزلة الأولى، فلذلك لم يحقد على أبي العشائر، بل زاد احترامه وتقديره له.. وبهذا يصبح لفراق أبي الطيب لسيف الدولة معنىً يُعتَمَد عليه ويُعْتَدُّ به، ثمّ تتّسق حالته النفسية الظاهرة في شعره، كما تتّسق معاني ديوانه متدرِّجة على أساسٍ من نفسِهِ وآلامِها وآمالِها وأشواقِها، وما أصابها من الكيد والعدوان، وما مُنِيَتْ به من حُرقة الحبّ، ولوعة الحرمان*[2].

وفي سرِّ تفاوت شعره الغزلي بين إظهار اللوعة، وإخفائها، يرى الأستاذ شاكر أنّ أبا الطيب *كان يذكر «**خولة**» أحياناً فلا يُخْفِي هوىً، ولا يَرُدُّ دمعاً، وتنطلق عواطفه من عِقال رجولته، فإذا ما ارتدّت إليه قوّته وإرادته، أبدى الصّبر، وأظهرَ الابتسام والرّضى. وهذه حالةٌ من أحوال الحبّ الطّاغي المسيطر ذي السلطان والغَلَبة*[3]، واستشهد بقول[4] المتنبي حين ودّع ابن العميد:

وَمَــنْ لــي بيــومٍ مِثْــلِ يــومٍ كَرِهْتُــهُ قَرُبْــتُ بــه عنــد الــوَدَاعِ مِــنَ البُعْــدِ

---

(1) ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح العلاّمة الواحدي، ج2، ص 1103.

(2) انظر: المتنبي: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، الصفحات 254، 255، 264.

(3) انظر المرجع السابق نفسه، ص 275.

(4) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، الأبيات 3 ـ 6، ص 347، 348. القِدّ: سير يُشَدّ به الأسير.

وأن لا يَخُـصَّ الفَقْـدُ شـيئاً فـإنَّني فَقَـدْتُ فلـم أفْقِـدْ دُمُـوعي ولا وَجْـدِي

تَمَـنٍّ يَلَـذُّ المُسْـتَهَامُ بِمِثْلِـهِ وإن كـان لا يُغْـني فتـيلاً ولا يُجْـدِي

وغَيْظٌ على الأيّامِ كالنَّارِ في الحَشَا ولكنَّـهُ غَـيْظُ الأسِـيرِ علـى القِـدِّ

ثمّ قال: «**وهذه الإشارة التي في البيت الثاني بقوله: (فإنني فقدتُ..)، هي إلى صاحبته (خولة) التي ماتت في سنة (352)، فلم ينسها بل بقي مضطرباً مغلوباً على أمره لا يستطيع الصبر تارةً فتغلبه دموعُه، ويتحامل أخرى بصبره فينطوي على وجده ولوعته، .. والنار التي في حشاه.**»[1].

وتعليقاً على مرثية المتنبي في خولة، قال: «**..كلامه هذا ليس كلام شاعرٍ يرثي أخت صديقه وأميره، وإنما هو كلامُ قَلْبٍ مُحِبٍ مفجوع قد تقطّعت آماله من الدنيا بموت حبيب قد فجعته المنيةُ فيه**»[2].

ـ وممَّن تعمَّق في هذا الموضوع، أيضاً، الأستاذ عبد الغني الملاّح الذي ساق أدلّة نفسيّة تدعم رأيه؛ فهو يرى *أنّ أهداف الإنسان تركّز تفكيره في المستقبل، وبالقدر الذي تكون بعض أهدافه ثمينة تكون درجة قوّة كفاحه من أجل بلوغها؛ فالحب الذي كان يكنّه المتنبي للأميرة خولة كان من الأهداف الثمينة بتعابير علم النفس، وهذا ما حدا بالمتنبي أن يركّز تفكيره في هذا الحبّ ويعمل على بلوغه مستغلاً المناسبات بعوامل الوعي الباطن للتلميح كما فعل في رثائه لأختها، ففضّلها عليها تفضيلاً واضحاً صريحاً*[3].

كما ساق أدلّة من شعر المتنبي نفسِه تدعم رأيَه، من ذلك القصيدة التي مطلعها:

إلاَمَ طَمَاعِيَـةُ العَـاذِلِ ولا رَأْيَ في الحُـبِّ لِلْعَاقِـلِ

ففي هذا البيت المطلع نجد نوعاً من التسويغ لانعطافه نحو الحب، حيث يقرّ وهو يشعر بانعطافه نحو أنثى معيّنة أنه لا رأي له بذلك ـ وهو المتّصف

---

(1) المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 276.

(2) المرجع السابق، ص 341.

(3) انظر: المتنبي يستردّ أباه، ص 128، 129.

بالعقل ـ لأنّ الحب لا يخضع لقواعد العقلانيّة. ثم يقول:

أَيُنْكِرُ خَدِّي دُمُوعي وَقَدْ جَرَتْ مِنْهُ فِي مَسْلَكٍ سَابِلِ

أأوَّلُ دَمْعٍ جَرَى فَوْقَهُ وأوَّلُ حُزْنٍ على رَاحِلِ

وبهذين البيتين إشارة يمكن عدُّها بمثابة وَصْلٍ لماضيه بحاضره؛ إذ يتذكّر أول دمع جرى فوق خدّه على سيّدة كان ـ وما زال ـ حبّه لها صادقاً[1]، ثم يقول:

ولو كنتُ في أَسْرِ غَيْرِ الهَوَى ضَمِنْتُ ضَمَانَ أبي وَائِلِ[2]

فالمتنبي إذاً كان في تلك الفترة أسير هوى، أسير نوعٍ من الهوى لا يوجد مَنْ يضمن فيه حياته. «**ولو لم يكن هواه من النوع الذي لا يُصَرَّح به لَضَمِنَتْ حياتهُ من قبل سيف الدولة نفسه كما ضُمِنَت حياة أبي وائل وهو في الأسر من جرّاء معركة حربيّة**»[3].

ـ وأوافِق الأستاذ محمود محمد شاكر، ومَنْ تابعه، في رأيه القائِل بأنّ المتنبي أحبّ خولة أخت سيف الدولة.. وما يرجّح وقوعه حقاً في حبّها، هذه الإشارات الكثيرة في شعره ـ في فترة اتصاله بسيف الدولة وما بعدها ـ لعاطفةٍ صادقة وإحساسٍ بحبٍّ حقيقي، مختلطٍ بغير قليل من الحزن والأسى، خامَرَ القلب والشعور، ولأنّه «**لا يمكن للعبقريّة مهما عظمت أن تدلّ صاحبها على شعور لم يحسّه فلا بدَّ أن يحسّ به ولو قليلاً؛ لأنّ تجسيمه عن طريق الخيال لا يستقيم إلى الحدّ الذي يستقيم به من وراء الإحساس. وكلّ صاحب فنّ لا تتطرّق الصورة أو العاطفة إلى فنّه إلاّ عن طريق حواسّه**»[4].

---

(1) انظر: المرجع السابق ص 134، 135.

(2) القصيدة 172 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1، 5، 6، 9، ص 77 ـ 79، وهي في مدح سيف الدولة واستنقاذه أبا وائل تغلب بن حمدان العدوي من أسر الخارجي سنة سبع وثلاثين وثلاثمائة.

(3) المتنبي يستردّ أباه، ص 134.

(4) خليل شيبوب، مقالة (**غزل المتنبي**)، في: مجلة المقتطف، تشرين الثاني، سنة 1935م، المجلد السابع والثمانين، ج4، ص422. وخليل شيبوب لم يذكر حبّ المتنبي لخولة، ==

فقصيدته التي يقول[1] فيها:

لِعَيْنَيْـكِ مـا يَلْقَـى الفُـؤَادُ وَمَـا لَقِـي   وَلِلْحُـبِّ مـا لَـمْ يَبْـقَ مِنِّـي وَمَـا بَقِـي

ومـا كُنْـتُ مِمَّـنْ يَـدْخُلُ العِشْـقُ قَلْبَـهُ   ولكــنَّ مَــنْ يُبْصِــرْ جُفُونَـكِ يَعْشَـقِ

وبـين الرِّضـا والسُّـخْطِ والقُـرْبِ والنَّـوَى   مَجَــالٌ لِــدَمْعِ المُقْلَــةِ المُتَرَقْــرِقِ

وأحلـى الهَـوَى مـا شَـكَّ فِي الوَصْلِ رَبُّـهُ   وفِي الهَجْـرِ فهـو الـدَّهْرَ يَرْجُـو ويَتَّقِـي

إذا مــا لَبِسْـتَ الـدَّهرَ مُسْـتَمْتِعاً بـه   تَخَرَّقْــتَ والمَلْبُــوسُ لم يَتَخَــرَّقِ

تبدأ بافتتاحيّة تتأجّج حبّاً وشوقاً، ومشاعر ملتهبة ينطق كل لفظٍ بصدقها، وقد قالها في الفترة[2] التي بلغ فيها حبّه ذروته.. ولكن للأسف وقف الدهر حاجزاً منيعاً في وجه تحقيق هذه الأمنية، *وكادَ الكائدون للمتنبي بعد أن شعر بعضهم أو شكَّ بوجود علاقة ما بينه وبين أخت سيف الدولة، وأفلحوا في إبعاده عنه؛ إذ حصلت جفوة بينهما، وتبعها بالتأكيد بعده عن خولة أيضاً.. وامتدّت هذه الجفوة إلى سنة (342 هـ)، وفيها حاول المتنبي ـ بعد انقطاعه مدة عن مدح سيف الدولة ـ أن يعيد خيط الوصل بينهما، فلمّا سلّم عليه أعرض عنه، فقال:*

أرى ذلِــكَ القُــرْبَ صَــارَ ازْوِرَارَا   وصَــارَ طَوِيــلُ السَّــلامِ اخْتِصَــارَا

ثمّ ذكر له العلّة في انقطاعه عن مدحه[3]، قائلاً:

ولكِــنْ حَمَــى الشِّــعْرَ إلاّ القليــ   ــلَ هَــمٌّ حَمَــى النَّــوْمَ إلاّ غِــرَارَا

ولكنه رجّح وقوع صاحبنا في عشق امرأةٍ ما في فترة شبابه الأول، وقبل اتصاله بسيف الدولة.

(1) القصيدة 148 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ4 ، 10، ص 10 ـ 12.

(2) حدّد شاكر قوله هذه القصيدة في سنة (341هـ)، وهي السنة ذاتها التي تعرّض فيها شاعرنا للقتل من قبل غلمان أبي العشائر وأقاربه، وكان دافعهم، كما ذكرنا، الغيرة على خولة. انظر: المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص240.

(3) انظر المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص240، 241.

وما أنا أَسْقَمْتُ جِسْمي بِهِ　ومَا أنا أضْرَمْتُ في القَلْبِ نَارَا

فلا تُلْزِمَنّي ذُنُوبَ الزَّمَان　إلَيَّ أَسَاءَ وإيَّايَ ضَارا(1)

فخولة ـ في حالة وجودها في حياة شاعرنا ـ هي مصدر الحياة نفسها، وإذا كان البعد عنها هلاكاً، فمن الطبيعي أنّ وجودها يعني النّقيض.. ولأنّها تبعث في نفس الشاعر مثل هذا الشعور فإنه سَيُمضي ليلته مؤرَّقاً، غير قادر على النوم لأنها بعيدة عنه.. **«فافتقاد الشاعر المُحِبّ للموضوع المحبوب وهو (المرأة الحبيبة) يؤدي به إلى أن تتعمَّق في نفسه تجربة الحب، والشعور بالحياة، من خلالها، وهذا بالتالي يؤدي به إلى الإحساس بالموت، بسبب هذا الحرمان الناشيء من فقد الموضوع وعدم امتلاكه أو الارتواء منه، فكأنّ الشاعر وهو لا يمتلك الحبيب في حالة موت..»**(2).

ومن اللافت للانتباه أنّ شاعرنا ـ وهو عند سيف الدولة ـ شرع يصف نفسه بالعفّة والتصوّن، ليؤكّد لسيف الدولة أنّه لا خطر منه عليه، فحبّه بلا أمل:

وما صَبَابَةُ مُشْتَاقٍ على أَمَلٍ　مِنَ اللّقَاءِ، كَمُشْتَاقٍ بِلاَ أَمَلِ(3)

ويقول أيضاً:

يَرُدُّ يداً عَنْ ثَوْبِها وَهُوَ قَادِرٌ　ويَعْصِي الهَوَى في طَيْفِها وهُوَ رَاقِدُ

مَتَى يَشْتَفِي مِنْ لا عِجِ الشَّوْقِ في الحَشَى　مُحِبٌّ لها في قُرْبِهِ مُتَبَاعِدُ(4)

إنّ قوله (**في قربه مُتَبَاعِد**) يحمل الكثير من الدلالات؛ فهي حقاً قريبة منه، بعيدة عنه في الوقت ذاته.. قريبة في المكان والزمان، ولكن بعيدة عنه بسبب الحواجز والعراقيل التي وضعها أهلها دون مَنْ يقترب منها.

---

(1) القصيدة 93 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1، 6 ـ 8، ص 369، 370.

(2) د. محمد بن حسن الزير، الحياة والموت في الشعر الأموي، ص 346.

(3) القصيدة 178 ـ الديوان، ج2، البيت 4، ص 107.

(4) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيتان 2، 3، ص 243، 244.

ويقول أيضاً ـ وهو عند سيف الدولة ـ بيتاً يسيل عذوبةً وحزناً وشوقاً، وحَدْساً بما سيحصل في المستقبل:

وَلَــوْ زُلْــتُمُ ثــمَّ لَــمْ أَبْكِكُــمْ   بَكَيْــتُ علــى حُبِّــيَ الزَّائِــلِ[1]

فوقدة الحب، ولوعته، وعذابه، تأتي من الغياب وعدم الحصول على المحبوب.. كما أنّ الصورة تعبّر في عمق عن اندغام الموت في الحياة، والحياة في الموت **(زلتم)**، **(بكيت)**، **(حبي الزائل)**. ويقول:

زَوِّدِينَــا مِــنْ حُسْــنِ وَجْهِــكِ مَــا دَا   مَ فَحُسْــنُ الوُجُــوهِ حَــالٌ تَحُــولُ

وَصِــلِينَا نَصِــلْكِ فِي هــذه الدُّنــ   ـيَا فــإنَّ المُقَــامَ فيهــا قَلِيــلُ[2]

تنعقد المقابلة في هذا النص بين طرفي ثنائية، ذلك أنّ *صلة العاشق بموضوع عشقه ترتسم في حالتين متباينتين، تمتدّان على نسقَيْن من الزمن: الأول منهما يمثّل حالة الوصل القائمة في الزمن الحاضر، بينما يمثّل الثاني حالة القطيعة المتوقَّعة في المستقبل القريب*[3]..

ويقول[4]:

أَلَـمْ يَـرَ هـذا اللَّيْـلُ عَيْنَيْكِ رُؤْيَتي   فَتَظْهَــرَ فيــه رِقَّــةٌ ونُحُــولُ

فالحب هنا قد «**قام بعمل الزمن**»[5]: إذْ كان سبب الرقّة والهزال والشّحوب.

ــ وما الإشارات الكثيرة في أشعاره في الفترة التالية (**أي فترة لحاقه بكافور**) إلاّ ترجماناً صادقاً لهذا الحب، فكانت خولة تتمثّل له في كل امرأة يتغزّل بها، ولكن هذا الغزل ـ في الوقت ذاته ـ كان يصدر عن تجربة حبٍّ

---

(1) القصيدة 172 ـ الديوان، ج2، البيت 4، ص 78.

(2) القصيدة 189 ـ الديوان، ج2، البيتان 6، 7، ص 151.

(3) انظر: د. وفيق سليطين، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحّد، دمشق، دار الرأي للنشر والتوزيع، 2007م، ص 96.

(4) القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، البيت 9، ص 120.

(5) د. أحمد علي محمد، المحور التجاوزي في شعر المتنبّي، ص95.

فاشلة وقلبٍ محطّم، فكان لابدَّ أن يقترن بالألفاظ التي تدلّ على الموت والحزن والرّحيل[1]، والتمرّد على المرأة بصورة عامّة، ونعتها بقلّة الوفاء، كردّ فعل طبيعي لتجربته الحزينة مع خولة..

فهو يقول[2] عند كافور:

أَوَدُّ مِــــنَ الأيَّـــامِ مــــالا تَــــوَدُّهُ   وأَشْـكُو إليهـا بَيْنَنَـا وَهْـيَ جُنْـدُه

يُبَاعِـــدْنَ حِبًّـــاً يَجْــتَمِعْنَ وَوَصْـــلُهُ   فَكَيْـفَ بِحِـبٍّ يَجْـتَمِعْنَ وَصَـدُّهُ!

أبــى خُلُــقُ الــدُّنيا حبيبــاً تُديمُــهُ   فمــا طَلَــبي منهـــا حَبيبـــاً تَــرُدُّهُ

نلاحظ المفارقة بين (**يجتمعن ووصله**) و(**يجتمعن وصدّه**)، وبين (**تديمه**) و(**تردّه**)، وهو في الشطر الأخير يلمِّح لحبه خولة.

ويقول[3]:

وفارَقْـــتُ الحَبِيــــبَ بــــلا وَدَاعٍ   وودَّعْـــتُ الـــبِلادَ بـــلاَ سَــــلاَمِ

هي إشارة إلى خروجه من عند سيف الدولة، ولكن.. مَنْ هو هذا (**الحبيب**) الذي أعجلَتْه السرعة والهروب من البلاد عن وداعه؟ إنها (**خولة**) غالباً، ولم يقصد (**سيف الدولة**)، يقول الأستاذ شاكر: «.. **حين فارقَ سيفَ الدولة ودخل مصر.. ظهرت في شعره رقّةٌ لا عهد له بها، ولا تكون العِلّة في هذه الرقّة التي ظهرت فيه بعد أن جاوز الأربعين، واستحكم واستمرّ مَرِيره، واستوتْ طبيعته على طريقة من القوّة والتشدّد والاستمساك، لا تكون من أجل فراقه سيف الدولة وحَسْب، فإنّ ذلك الفراق بين (الرجلين) لا يعمل في تغيير الطبيعة المتأصّلة كل هذا العمل. وليس لشيءٍ من العمل في تغيير الطبائع وتبديلها مثلُ ما للحبِّ في القدرة على ذلك. وكان أبو الطيب حين فارق سيف الدولة، يتلفّت قلبه إلى**

---

(1) ويؤكّد ذلك أنّ استعمال شاعرنا للألفاظ الدالّة على الفرح والسرور، أقل كثيراً من الألفاظ الدالة على الحزن (**في جميع فترات حياته، وليس فقط عند كافور**).

(2) القصيدة 81 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1ـ 3، ص 321، 322.

(3) القصيدة 251 ـ الديوان، ج2، البيت 34، ص 413.

تلك التي خَلّفها من ورائه، وخلّف عندها قلبَه وعواطفه، فأثار ذلك في قلبه ذكرى وآلاماً، جعلت الدنيا تضيق بها نفسُه وتضجَرُ منها»[1].

وإذا ما قال قائل: فماذا نقول عن المثال الذي يقوله (عند كافور أيضاً):

وَمَــا العِشْــقُ إلاّ غِــرَّةٌ وَطَمَاعَــةٌ يُعَــرِّضُ قَلْــبٌ نَفْسَــهُ فَيُصَــابُ

وغَيْــرُ فــؤادي للغــواني رَمِيَّــةٌ وغَيْــرُ بَنَــاني للزُّجَــاجِ رِكــابُ[2]

نقول: هذا لا يتناقض مع حبّه خولة، فشاعرنا، جرّب الحب الحقيقي، ولكنه باءَ بالفشل، فقاده هذا الفشل ليقرّر أنه «**ما العشق إلاّ غرّة وطماعة**» وهذا لا يصدر إلاّ عن قلبٍ جرّب الحبّ وخبره وكابد لواعجه، ثم هو في البيت الثاني صادق.. نعم هو أحب خولة فقط، وما عداها من النساء اللائي قابلهنّ لم يحبّ واحدةً منهنّ.. ومعروفٌ في علم النفس، أنّ الحبيبة عندما تكون بعيدةً عن حبيبها، وتسومه العذاب ببعدها عنه، ينشأ لديه شعور ما بكراهية تعذيبها له وليس بكراهيتها هي.. ولذلك قال[3] أيضاً:

مِمَّــا أضَــرَّ بِأَهْــلِ العِشْــقِ أنَّهُــمُ هَـوُوا ومـا عَرَفُـوا الـدُّنيا ومـا فَطِنُـوا

تَفْنَــى عُيُــونُهُمُ دَمْعــاً وأَنْفُسُــهُمْ فِي إثْــرِ كُــلِّ قَبِــيحٍ وَجْهُــهُ حَسَــنُ

وقد أشار فرويد إلى اختلاط الحبّ بالساديّة - التي تهدف إلى إيقاع الأذى بالموضوع المحبوب - وهذه السادية مشتقّة من غريزة الحب .. فكما أنّ مستوى الحب متصاعد، فإنّ حدّة المعاناة أيضاً متصاعدة؛ وبهذا تصبح صورة المحبوبة التي تثير الحب، تثير الكراهية، وهي بهذا تجمع بين الحب والموت[4]..

---

(1) المتنبي: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 242.

(2) القصيدة 37 - الديوان، ج1، البيتان 14، 15، ص 199.

(3) القصيدة 271 - الديوان، ج2، البيتان 5، 6، ص 468.

(4) انظر: سيغموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذّة، الصفحات 91 - 97. وانظر أيضاً: د. إبراهيم أحمد ملحم، جماليات الأنا في الخطاب الشعري (**دراسة في شعر بشار بن برد**)، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2004م، ص 72، 73.

ـ وثمّة جانب مهمّ في نفسية المتنبي انتبه له د. خليل الموسى؛ فالمتنبي *لم يكن يُفصح كلَّ الإفصاح عمّا يختلج في داخله؛ فقد سكت عن كثيرٍ ممّا يريد أن يصرّح به وأخفاه، وألزم نفسَه بالصبر وحَبَسها عن الكلام.. ولَوْ أَظْهَرَ ما كان يريده، لَوَصلنا منه شيءٌ كثير*[1].. ، وهذا ما رصده علماء النفس المعاصرين في نظرياتهم حول اللامشعور واللاشعور، أو ما عبّروا عنه *بالشخصية الأخرى المخفيّة في كل ذات، حيث هناك حياة نفسية تختفي وراء حقل الحياة النفسية الواعية، بقدر مختلف عند كل إنسان*[2].. يقول شاعرنا في قصيدته التي قالها يوم خروجه من مصر:

عِيدٌ بأيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يا عيدُ ... بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ

أَمَّا (الأحِبَّةُ) فالبيداءُ دُونَهُمُ ... فَلَيْتَ دُونَكَ بِيداً دُونَهَا بِيدُ

لم يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قلبي ولا كَبِدي ... شيئاً تُتَيِّمُهُ عَيْنٌ ولا جِيدُ

إذا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً ... وَجَدْتُها، وَ(حَبِيبُ النَّفْسِ) مَفْقُودُ[3]

اجتمع على شاعرنا في هذه الأبيات همّان: همّ الحب ويأسه من اللقاء، وهمّ المجد ويأسه من إدراك المطلب وتحقيق الآمال.. وهؤلاء الأحبة، وحبيب النفس غير محدّدين في السّياق، فالنصّ مفتوح على التأويل، «**وهو طبقتان: ظاهِرة لإغراء المتلقي، وباطِنة تحمل قصديّة الشاعر**»[4]، ويظلّ المعنى عائِماً لا يُفَسَّر إلاّ من خلال الغوص في حياة المتنبي ونفسيّته، ومقارنته بالإشارات الكثيرة التي ذُكِرَت في أشعارٍ سابقة له، فللمتنبي حبيبٌ لا يريد إخبارنا عنه، طواه في فؤاده طويلاً، ولكنه في شعره لم يستطع أن يخفيه، فقد تملّكَ حسَّه وسرى في أبياته أنيناً وشكوى، فلمّا ماتت المحبوبة التي تعلّقها، دلَّ رثاؤه إياها على لوعةٍ لا يمكن أن تكون إلاّ لوعة الحب والهوى والهيام..

---

(1) انظر: د. خليل الموسى ، جماليات القصيدة في شعر أبي الطيب المتنبي، ص 123، 124.

(2) انظر: د. هاني يحيى نصري، فلسفة التصوّف: قدرات وطاقات، دمشق، منشورات دار مجلة الثقافة، 1990م، ص36.

(3) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1، 2، 5، 8، ص 334، 335.

(4) د. خليل الموسى، جماليات القصيدة في شعر أبي الطيب المتنبي، ص 60.

ـ وفي قصيدة رثائه خولة نجد عاطفةً جيّاشة، فهو يكثر من استخدام ياء المتكلّم للدلالة على أمرٍ يخصّه هو دون غيره: (**جاءني خبر، لي، بآمالي، فؤادي، دمع جفوني..**)، وعندما تحدّث عن الحسرة: «**وحَسْرَةٌ في قُلُوبِ البَيْضِ واليَلَبِ**»(1).. هذه الحسرة تنطق بالكثير، وتعكس تحسّر نفسه التي لم تحظ بوصال هذه المرأة الحبيبة إلى قلبه، وهذا الليل الطويل الذي ذكره «**أرى العراق طويل الليل..**» هو ليل عاشقٍ مفجوع، ولا يُعقَل أن يركّز كل هذا التركيز على وصف مشاعره هو، وأثر خبرٍ نعيها في نفسه، وكأنّ هذا الخبر قطع البيد والصحارى ليقصده وحده، ثمّ لا يكون مُحِباً ولهاناً.. ولكنه مضطرٌّ للسكوت.. وبرأيي: سرّ هذا الحزن والألم في هذه القصيدة يكمن في طبيعة حب شاعرنا الصّادق لخولة، والذي يقترب في بعض سماته من حب الشعراء العذريين، فمعروفٌ في الحب أنّ الإنسان إذا كان مخلصاً حقاً وأحبَّ مِنْ قَلْبِه، ثم انقطعَتْ به الآمال والسُّبُل في لقاء الحبيب، يبقى لديه أمل، ليس في وصال الحبيب، بل في استنشاق الهواء الذي يتنفّسه حبيبه؛ فمجرّد بقاء حبيبه على قيد الحياة، ولو بعيداً عنه.. يكفيه، ويُمِدّه بطاقةٍ لاحدَّ لها، يقول أحد الشعراء العذريين:

تهيجُ عليَّ الشوقَ بعد اندمالِهِ   يَمَانِيَةٌ عُلْوِيَّةٌ وجَنُوبُ

وأشتاقُ للبرقِ اليماني إذا غدا   وأزدادُ شوقاً أن تهبَّ جَنُوبُ

وإنَّ النّسيمَ العَذْبَ مِنْ نحو أرضها   يجيء مريضاً صوبُه فيطيبُ(2)

---

(1) القصيدة 19 ــ الديوان، ج1، البيت17، ص140. اليلب: الدروع اليمانية تُتَخَذ من الجلود.

(2) انظر: ابن الدُّمَيْنة (عبد الله بن عبيد الله الخثعمي: شاعر عباسي من أرقّ الناس شعراً، نهج في شعره منهج الشعر العذري، محبوبته (**أميمة**)، (ت 180 هـ)، ديوان ابن الدُّمَيْنة، صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، القاهرة، مكتبة دار العروبة، القصيدة 50 ـ الديوان، الأبيات 53، 56، 58، ص 108. وقد ذكر شاعرنا هذا المعنى، قال:

إذا كان شَمُّ الرَّوْحِ أدنى إليكم   فلا بَرِحَتْني رَوْضَةٌ وقَبُولُ

القصيدة 184 ـ الديوان، البيت 5، ص119، ففي حالة بُعْد الحبيبة، يستطيع المتنبي أن يصل إليها بشَمّ الروح الذي يشبه رائحة نسيمها..

وهذا ما حصل لشاعرنا، ولكِنْ ما إِنْ فقد خولة للأبد، وفارقت الحياة، ضاقت الدنيا في عينيه ولم يعد يشعر برغبة في الحياة، فأخذ يذمّ الدنيا الغدّارة، وأخذت تتكرّر في شعره صورة مهمّة، هي صورة المرأة الغادِرة التي كثيراً ما تلتبِس بالدنيا الغادِرة، نذكر من ذلك:

ـ إذا غَدَرَتْ حَسْنَاءُ وَفَّتْ بِعَهْدِهَا فَمِنْ عَهْدِهَا أَنْ لا يَدُومَ لها عَهْدُ[1]

ـ وَمَنْ خَبَرَ الغَوَاني فالغَوَانِي ضِيَاءٌ في بَوَاطِنِهِ ظَلامُ[2]

ـ فَلَوْ كَانَ ما بي مِنْ حَبِيبٍ مُقَنَّعٍ عَذَرْتُ ولكِنْ مِنْ حَبِيبٍ مُعَمَّمِ[3]

ـ شِيَمُ الغَانِيَاتِ فيها فلا أَدْ ري لِذا أَنَّثَ اسْمَهَا النَّاسُ أَمْ لاَ[4]

ـ فذِي الدَّارُ أَخْوَنُ مِنْ مُومِسٍ وأَخْدَعُ مِنْ كِفَّةِ الحَابِلِ

تفانى الرِّجالُ على حُبِّها وما يَحْصُلُونَ على طَائِلِ[5]

ـ أمّا عن اقتران الحب بالزمن، فالحب والزمن يلتقيان في اتصافهما بالتغيُّر، والتقلُّب، وإلحاق الألم والعذاب، والقلق وعدم الراحة، بِمَنْ يخضع لهما، وقد رأينا في بعض الأمثلة السابقة أنّ *الحبّ قام بعمل الزمن، إذْ كان سبب التلف والهزال والضّنى أو كان مصيبةً مُهْلِكة*[6].. ويرى د. أحمد علي محمد أنّ موضوع الحب لدى شاعرنا يتحوّل إلى «**عنصر زماني مُهْلِك، أو هو حركة تُدْنِي من العدم**».. كما أنّ الزمان «**كامِن في الحب، أو في اللحظة التي**

---

(1) القصيدة 72 ـ الديوان، ج1، البيت6، ص 313.

(2) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت 12، ص 359.

(3) القصيدة 250 ـ الديوان، ج2، البيت 6، ص 404. يقول: لو كان الذي أشكوه من الغدر بي كان من امرأةٍ عذرتُها لأنّ شيمة النساء الغدر، ولكنه من رجل فلا أعذره. فكنّى بالحبيب المقنَّع: عن المرأة، وبالحبيب المعمَّم: عن الرجل.

(4) القصيدة 187 ـ الديوان، ج2، البيت 33، ص 139.

(5) القصيدة 172 ـ الديوان، ج2، البيتان 51، 52، ص 84.

(6) فحب المتنبي خولة جرَّ عليه عداوة أقاربها وأخيها سيف الدولة، وبالتالي هو ضحّى بأمله وحلمه في المجد في سبيل هذا الحب، فخسر الكثير..

ينبثق عنها الشعور بالحب، حتى لكأنّها حاجة إلى العَدَم أو وسيلة لبلوغ الزوال»[1].

- ولبيان علاقة الحبّ بالزمن، سنحلّل مثالاً واحداً[2]- خشية الإطالة -

يقول[3] شاعرنا في مطلع مدحه سيف الدولة في إحدى غزواته:

لا الحُلْمُ جادَ بهِ ولا بِمِثالِهِ لولا ادِّكَارُ وَدَاعِهِ وَزِيَالِهِ

إنَّ المُعِيدَ لَنَا المَنَامُ خَيَالَهُ كانَتْ إعادَتُهُ خَيَالَ خَيَالِهِ

بِتْنَا يُنَاوِلُنَا المُدَامَ بِكَفِّهِ مَنْ ليسَ يَخْطُرُ أَنْ نَرَاهُ بِبَالِهِ

نَجْني الكَوَاكِبَ مِنْ قَلائِدِ جِيدِهِ ونَنَالُ عَيْنَ الشَّمْسِ مِنْ خَلْخَالِهِ

بِنْتُم عَنِ العَيْنِ القَرِيحَةِ فيكُمُ وسَكَنْتُمُ ظَنَّ الفُؤَادِ الوَالِهِ

---

(1) المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص 95.

(2) وتتجلّى علاقة الحب بالزمن أيضاً واضحة في: • مطلع قصيدته في مدح سيف الدولة: القصيدة 227 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 11، ص 313 ـ 315، ونلاحظ في هذه القصيدة اقتران الحب بالموت أو الرحيل عنده واضحاً جلياً، يقول في البيت الأول:

ذِكْرُ الصِّبى وَمَرَاتِعِ الآرامِ جلبَتْ حِمَامي قَبْلَ وقتِ حِمَامي

وفي البيت السادس:

ليس القِبابُ على الرِّكابِ وإنّما هنَّ الحياةُ تَرَحَّلَتْ بِسَلامِ

- وفي مطلع قصيدته المدحية لسيف الدولة وكانوا في حالة غزو، وبعيدين عن الحبيبة خولة: القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، ص 118 ـ 120. وأبيات المطلع جميعها تدلّ على اقتران الحب بالرحيل، والبيت الرابع ـ خاصّة ـ يجسّد الإحساس بالارتحال المستمرّ ولحظات الفقد الدائم:

وإنَّ رحيلاً واحداً حالَ بيننا وفي الموتِ مِنْ بَعْدِ الرَّحيلِ رَحيلُ

- وفي مطلع قصيدته التي قالها عند إنفاذ سيف الدولة إليه ابنه من حلب إلى الكوفة ومعه هدية، وكان ذلك بعد خروجه من مصر: القصيدة 189 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 12، ص 150 ـ 152.

(3) القصيدة 175 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 9، ص 94 ـ 96.

فَـــدَنَوْتُمُ ودُنُــوّكُمْ مِـــنْ عِنْــدِهِ، وسَـمَحْتُمُ، وسَـمَاحُكُم مِـنْ مَالِـهِ[1]

إنّـــي لأُبْغِــضُ طَيْــفَ مَـــنْ أَحْبَبْتُــهُ إذْ كَـــان يَهْجُرُنـــا زَمَـــانَ وِصَـــالِهِ

مِثْــلُ الصَّـــبَابَةِ والكَآبَــةِ والأسَـــى فارَقْتُـــهُ فَحَـــدَثْنَ مِـــنْ تَرْحَالِـــهِ

وقَــدِ اسْـتَقَدْتُ مِـنَ الهَـوَى وأَذَقْتُـهُ مِـــنْ عِفَّــتي مــا ذُقْــتُ مِـنْ بَلْبَالِــهِ

تنبثق صورة **الزمن / الرحيل**، في هذه الأبيات من علاقة الذات بالمرأة المحبوبة. فشاعرنا يصف شدّة هجر الحبيبة، فهي لا تُلِمّ به في النوم أيضاً، إلّا أنّ طولَ تَذَكُّرِهِ في اليقظة وداعَ هذه الحبيبة ومفارقتها[2]، ومواصلته الفكرَ فيها ليلاً نهاراً، هو ما أراه في النوم خيالها، وقد وصل شاعرنا في منامه إلى ما لم يصل إليه في اليقظة، ولنلاحظ تشبيه حالة لمسه لخلاخلها بنواله عين الشمس، دلالةً على بُعْد تلك الحبيبة في الحقيقة، تماماً كبُعد الشمس.. ثم يذكر شاعرنا معاناته في الحب؛ فقد تقرّحَتْ عيناه من طول البكاء، وأصابه ذهاب العقل من جرّاء الحب وعانى الكثير بسبب هذا البعد. فغياب المرأة الحبيبة في حياته إخلال باستقراره؛ لأنها تمثّل رمزاً للأمن والطمأنينة، والمكان الذي يخلو منها قَحْلٌ وجَدْب، حتى لو كان خصباً (**لنلاحظ أنّ موضوع الحب لدى شاعرنا يتحوّل إلى عنصر زماني مُهْلِك - الغياب والبعد وما يُلاقي بسببهما - وأنّ صورة الحبيبة هي صورة للحياة بلذّتها وعذابها**) .. ولّما ذاق شاعرنا الألم، يحاول أن ينتقم من هذا الحب الذي سبّب له الألم والعذاب، قائلاً إنّه يبغض طيف محبوبته مع كلفه به، ويكرهه مع ارتياحه له، لأنّه كان يهجره في زمن الوصل ولا يطرقه مع التئام الشمل، ولأنّ رؤيته الطيف عنوان الهجر؛ إذ لا يراه إلاّ حال فراق الحبيبة، وهنا يمكن العودة إلى التفسير النفسي الذي ذكرناه،

(1) يقول: استدناكم القلب بتفكّره فالدنوّ من قبل القلب - لا من قبلكم - وسمحتم بالزيارة لكثرة فكره فيكم. ولّما ذكرَ السماح ذكر المال لتجانس الصنعة، فالضمير في «**عنده**» وفي «**ماله**» للفؤاد.

(2) القصيدة قيلت في إحدى غزوات سيف الدولة، فلا يبعد أن يكون شاعرنا مع سيف الدولة مقيماً - مؤقتاً - في إحدى المعسكرات، لذلك يذكر بعد الحبيبة عنه وزيارة خيالها.

عن اختلاط الحب بالكراهية، ويؤكدّ ذلك إمعان شاعرنا في وصف حالة العذاب التي أوصلَتْه إليها هذه المحبوبة ببعدها عنه، فالصبابة والكآبة والأسى أصبحت لا تفارقه.. وفي البيت الأخير يعود شاعرنا إلى فكرة انتقامه من هوى هذه الحبيبة، وذلك بتعففّه عن طيف خيالها، ليذيقه من الغيظ مثلَ ما أذاقه من الحزن..

ولعلّ أهمّ ما انبنَتْ عليه صورة الرحيل، تلك الثنائيات التي تُقابِل بين الحُسْن (**في البيت الرابع**)، والحُزن (**البيت الخامس والثامن**): حُسْن هذه الحبيبة الذي هو كالشمس والكواكب في بُعد تناوله، وحزن شاعرنا الذي يعمّقه البُعْد، بَعْدَ أَنْ كانَ متعوّداً على القُرْب والدُّنوّ، ذلك البُعْد الذي يحمل الذات على الانغماس في ثنائية أخرى لا تقلّ الحيرة فيها عن الحيرة في سابقتها، إنها ثنائيّة اللذّة والعذاب: لذّة الوصال بحلاوة ماضيه ونعومة ذكرياته، وعذاب الفِراق بقساوة حاضِره ومعاناة يأسِه.. هذه المقابلة بين الزمنَيَن تُشْعِرنا بعمق مأساة شاعرنا، وتكشف عن سِمات هذا الحب الذي يقترب من الحب العذري العفيف الذي يكتفي من الحبيب بصورةٍ له في خياله، يحتفظ بها ويستعيدها كلّما شعر بالحاجة لذلك (**وسكنتم ظنَّ الفؤاد الوالِه**)..

الموت:

- الموت أمر حتمي لا مفرَّ منه، وهو لا يتمّ إلاّ في الزمن، أي *لا يتمّ إلاّ حين ينتقل الإنسان من لحظةٍ كان فيها حيّاً إلى اللحظة التي يموت فيها.. فالموت يقتضي إذن وجود الزمان باعتبار لحظاته في تقضٍّ مستمرّ*[(1)]..

ويعرِّف (**ريلكه**) الإنسان، بأنّه *الكائن الذي يتمخّض عن موته، ويحمله في داخله كما تحتوي الثّمرة على نواتها. وكذلك هيدجر الذي يرفض حسبان الموت مجرّد سلب للحياة، والعدم مجرّد نفي للوجود، ويؤكّد على أنّ الكينونة في أساسها قائمة من أجل النهاية والزوال*[(2)].. فالإنسان يبقى دائماً وجهاً لوجه

---

(1) انظر: حبيب الشاروني، الوجود والجدل في فلسفة سارتر، الإسكندرية، منشأة المعارف، (**د.ت**)، ص 48، والمؤلف هنا يعارض رأي سارتر الذي جعل الموت شيئاً خارجاً عن الذات..

(2) انظر: سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 17.

أمام الموت وليس فقط في ساعة الوفاة الحقيقيّة، بل في كل لحظة من حياته..

ولعلّ أقوى شعور يعانيه الكائن الحيّ شعوره بالخوف من الموت؛ *ولذا نراه يحاول ـ ما استطاع ـ تجنّبه، وإن لم يكن، فتأجيل ميعاده، ويلجأ من أجل هذا إلى أنواع من التحايُل والمصانعة لا حصرَ لها ولا تحديد*[1]..

والشعور بمشكلة الموت لا يتحقّق لدى الإنسان إلاّ حينما يشعر بشخصيّته وذاته المستقلّة عن الآخرين شعوراً قوياً، طالما أنّ الموتَ قضيّةٌ شخصيّة صرفة بالنسبة له من حيث إنه «**كلّما كان الشعور بالشخصيّة أقوى وأوضح، كان الإنسان أَقْدَر على إدراك الموت: وبالتالي على اعتبار الموت مشكلة، ولهذا أيضاً لا يمكن أن يكون الموت مشكلة بالنسبة إلى مَنْ يكون ضعيف الشعور بالشخصية**»[2].

ـ وبما أنّ شعور المتنبي بشخصيّته كان قويّاً، فقد أصبح وعي **(الأنا)** عنده بحضور الموت المهيمن على الحياة قوياً، وإحساسه بالفناء كان طاغياً.. يقول يوسف الحناشي: «**إنّ الغرض الأساسي التأمُّلي الذي يمكن أن نُرْجع إليه تفجُّع الشاعر ووعيه بعبثيّة الحياة إنّما هو الموت..**»[3].

ـ وقد كره شاعرنا الموت كرهاً شديداً وصل به إلى عدم الاكتراث به، وقدّم أفكاراً مبتكرة في الموت، وتأمّلاتٍ عميقة في الروح والنفس والخلود. فهو يرى استحالة خلود الإنسان في الدنيا، مع إمكانية ذلك في الحياة الثانية الأبدية، ونستشف من شعره إيمانه بأنّ الروح لا تفنى، بل الذي يفنى هو الجسد فقط:

إذَا مـا لَبِـسْتَ الـدَّهْرَ مُسْـتَمْتِعاً بـِهِ   تَخَرَّقْـتَ والمَلْبُـوسُ لم يَتَخَـرَّقِ[4]

فشاعرنا وهو يدرك الكينونة كبنية زمانية أساسها التناهي، فإنه يكشف عن طبيعة الدهر، وطبيعة الكائن البشري بوصفهما متعارضَيْن،

---

(1) انظر: د. عبد الرحمن بدوي، شوبنهور، ص 236، 237، (**عَنْ شوبنهور**).

(2) د. عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، الكويت ـ وكالة المطبوعات، بيروت ـ دار القلم، ص8.

(3) الرفض ومعانيه في شعر المتنبي، تونس، الدار العربية للكتاب، 1984م، ص213.

(4) القصيدة 148 ـ الديوان، ج2، البيت10، ص12.

الأول يكتسب سمة الاحتواء والاشتمال، والثاني سمته المحدوديّة والنقصان وعدم الاكتمال.. ويقول:

وَمَا أَحَدٌ يُخَلَّدُ فِي البَرَايَا   بَلِ الدُّنيا تَؤُولُ إلى زَوَالِ[1]

وهو مُقِرٌّ بفناء الجسد لأنه واقع لا يستطيع دفعه، ولا يُسَلِّم بفناء الروح:

وفي الجِسْمِ نَفْسٌ لا تَشِيبُ بِشَيْبِهِ   وَلَوْ أنَّ ما في الوَجْهِ مِنْهُ حِرَابُ
لَهَا ظُفُرٌ إنْ كَلَّ ظُفْرٌ أُعِدُّهُ   ونَابٌ إذا لم يَبْقَ في الفَمِ نَابُ
يُغَيِّرُ مِنِّي الدَّهْرُ مَا شَاءَ غَيْرَهَا   وأَبْلُغُ أَقْصَى العُمْرِ وَهْيَ كَعَابُ[2]

وشاعرنا مؤمن بالخلود بعد الموت؛ ففي شعره أبيات تدلّ على الاعتقاد بالبعث صراحة عندما يجعل الحور تصافح مرحوم آل التنوخي:

كَفَلَ الثَّنَاءُ لَهُ بِرَدِّ حَيَاتِهِ   لَمَّا انْطَوَى فَكَأَنَّهُ مَنْشُورُ
وكأنَّما عيسى ابنُ مريمَ ذِكْرُهُ   وكأنَّ عَازَرَ شَخْصُهُ المَقْبُورُ[3]
يُبْكَى عليهِ وما اسْتَقَرَّ قَرَارُهُ   في اللَّحْدِ حتى صَافَحَتْهُ الحُورُ[4]

ويذكر الحَشْر:

وَلَوْ يَمَّمْتَهُمْ في الحَشْرِ تَجْدُو   لأَعْطَوْكَ الذي صَلَّوْا وصَامُوا[5]

ويدعو أن يثاب عمل سيف الدولة في الدار الآخرة:

---

(1) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت13، ص72. ويقول أيضاً:

إنِّي لأَعْلَمُ واللَّبيبُ خَبيرُ   أنَّ الحَيَاةَ وَإنْ حَرَصْتَ غُرُورُ
وَرَأَيْتُ كُلاًّ ما يُعَلِّلُ نَفْسَهُ   بِتَعِلَّةٍ وإلى الفَنَاءِ يَصِيرُ

القصيدة 101 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص 390، 391.

(2) القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، الأبيات 5 ـ7، ص 198.

(3) القصيدة 101 ـ الديوان، ج1، البيتان 12، 13، ص 392، 393.

(4) القصيدة 102 ـ الديوان، ج1، البيت2، ص 393.

(5) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت 31، ص 362.

فَهَنَّأَكَ النَّصْرَ مُعْطِيكَهُ وَأَرْضَاهُ سَعْيُكَ فِي الآجِلِ[1]

كما يذكر الحساب في القبر:

فَأُعِيذُ إِخْوَتَهُ بِرَبِّ مُحَمَّدٍ أَنْ يَحْزَنُوا ومُحَمَّدٌ مَسْرُورُ

أو يَرْغَبُوا بِقُصُورِهِمْ عَنْ حُفْرَةٍ حَيَّاهُ فيها مُنْكَرٌ وَنَكِيرُ[2]

- وبما أنّ إحساس شاعرنا بالموت كان قوياً، فقد عبَّرَ عن ذلك بمواجهته وتحدّيه، كردّ فعل على قوّته لديه، وشعوره به.. وهو يرى أنّه ما دام الموت أمراً واقِعاً لا محالة، فلم لا يخوض الإنسان غماره بشجاعة تامة، فالموت في عزّ خير له ألف مرّة من الموت ذليلاً:

- عِشْ عَزِيزاً أو مُتْ وأنتَ كَرِيمٌ بَيْنَ طَعْنِ القَنَا وَخَفْقِ البُنُودِ[3]

***

- وإذا لم يَكُنْ مِنَ المَوْتِ بُدٌّ فَمِنَ العَجْزِ أَنْ تَكُونَ جَبَانَا[4]

***

- إذا غَامَرْتَ فِي شَرَفٍ مَرُومِ فَلا تَقْنَعْ بِمَا دُونَ النُّجُومِ

فَطَعْمُ المَوْتِ فِي أَمْرٍ صَغيرٍ كَطَعْمِ المَوْتِ فِي أَمْرٍ عَظِيمِ[5]

وكلّ شعر أبي الطيب يؤيّد هذه الفكرة، ممّا يجعل من قول بلاشير: «**وغلبَتْ على فلسفة أبي الطيب فكرة الموت التي تجعل تحرّكاتنا عبثاً، وشجاعتنا عديمة الجدوى**»[6] قولاً عارٍ عن الصِّحّة.. إلاّ أنّه أنصف المتنبي حين قال: «**وبكلمةٍ مختصرة إذا عبَّر المتنبي عن قلقه أمام قضايا الحياة والموت فإنه يكتشف صيغاً مُتَّقِدةً ذات دقةٍ أخّاذة تجعل منه شاعراً يحرِّك الأصوات المختلفة للنفس الإنسانية**»[7].

---

(1) القصيدة 172 - الديوان، ج2، البيت 50، ص 84.
(2) القصيدة 102 - الديوان، ج1، البيتان 7، 8، ص 393، 394.
(3) القصيدة 60 - الديوان، ج1، البيت 26، ص 277.
(4) المقطعة 272 - الديوان، ج2، البيت 9، ص 473.
(5) المقطعة 246 - الديوان، ج2، البيتان 1، 2، ص391.
(6) أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، ص 534.
(7) المرجع السابق، ص 578، وما بين قوسين « » نقلاً عن ديمونبين.

ـ غَيْرَ أَنَّ شاعرنا ـ في النهاية ـ إنسان، لذلك عبَّر عن خوفه وقلقه.. يظهر لنا هذا الشعور من الخوف الذي يحسّ به تجاه الموت في بعض شعره؛ فهو يخشى أن يصيب الموت أحبّته فيفرّق بينه وبينهم، على الرغم من شجاعته في مواجهته:

إنِّـــي لأجْـــبُنُ مِـــنْ فِـــرَاقِ أَحِبَّتِـــي وَتُحِـسُّ نَفْسِـي بالحِمــامِ فأَشْـجُعُ[1]

وثمّة بيتان رائعان، يعبّران عن تفجُّع شاعرنا لكثرة مَنْ فَقَدَ في الدنيا من الأحبّة، يقول[2]:

أمَّـــا الفِـــراقُ فإنَّـــهُ مـــا أعْهَـــدُ هُـــوَ تَـــوْءمي لَـــوْ أَنَّ بَيْنَـــاً يُولَـــدُ

وَلَقَـــدْ عَلِمنـــا أنّنـــا سَـــنُطيعُهُ لَمَّـــا عَلِمنـــا أنّنـــا لا نَخْلُـــدُ

فشاعرنا لا يلبث أن يودِّع حبيباً، حتى يودِّع آخر.. حتّى تَعَمَّق لديه شعور بأنّ الفراقَ شيءٌ يعهده من قديم، ولو كان الفِراق مولوداً لحَكَم بأنّه توءمه.. هذا الشعور بتعمُّق الموت في نفسه كلّما فارق حبيباً هو شعورٌ طبيعي، يقول د. إبراهيم أحمد ملحم: «**يتعمَّق إحساس (الأنا) بالموت، ويحتدّ وعيها بحضوره كلّما اصطدمت بموت الآخرين؛ إذْ يلوح الموت لها شكلاً من أشكال الزّمن المدمِّرة، لا ينفصل عن الحياة وإنْ كان ينقضها. فالموت ليس تلك النقطة التي تنتهي بها حياة الذات فحسب، بل إنه ذلك الحاضر الغائب في وجدانها، إلى أن تبلغ الحياة تلك النقطة..**»[3].

وقد تمثَّلَ الموت ـ ذلك الحاضِر الغائِب في وجدان شاعرنا ـ عندما استثارَتْه ذكرى فاتِك، مرّةً، فقال[4]:

يُـــذَكِّرُني فَاتِكـــاً حِلْمُـــهُ وشَـــيْءٌ مِـــنَ النَّـــدِّ فيـــه اسْـــمُهُ

ولسْـــتُ بِـــنَاسٍ ولكنَّنِـــي يُجَـــدِّدُ لـــي رِيحَـــهُ شَـــمُّهُ

وأيُّ فَتـــىً سَـــلَبَتْنِي المَنُـــونُ ولم تَـــدْرِ مـــا وَلَـــدَتْ أُمُّـــهُ

ولا مـــا تَضُـــمُّ إلى صَـــدْرِها ولـــو عَلِمَـــتْ هَالَهَـــا ضَـــمُّهُ

---

(1) القصيدة 139 ـ الديوان، ج1، البيت4، ص 480.

(2) المقطعة 71 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص311، 312.

(3) جماليات الأنا في الخطاب الشعري «**دراسة في شعر بشار بن برد**»، ص65.

(4) المقطعة 254 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 4، 8 ـ 10، ص 416، 417، النَّدّ: عود يُتبخَّر به.

وإنَّ مَنِيَّتَـــــــــهُ عِنْـــــــــدَهُ لكــــالخمر سُـــقِّيهِ كَرْمُـــــهُ
فَـــذَاكَ الـــذي عَبَّـــه مَـــاؤُهُ وذاك الـــذي ذَاقَـــهُ طَعْمُـــهُ
ومَـــنْ ضَـــاقَتِ الأَرْضُ عَـــنْ نَفْسِـــهِ حَـــرىً أن يَضِـــيقَ بهـــا جِسْـــمُهُ

إنّها الذكرى.. يرى شاعرنا تفاحة نِدّ عليها اسمُ (**فاتِك**)، فيتذكّر هذا الصديقَ الحميم، وكان قد فرَّق بينهما الموت.. إنه يشمّ رائحة فاتك المألوفة الحبيبة إلى قلبه، كلّما شَمَّ هذه التفاحة من الندّ فيتجدّد حزنه وعذابه مع كلِّ شَمَّة. وفي البيتين الخامس والسادس فَهْمٌ عميق للموت، نعجب له؛ فقد شبّه شاعرنا حالةَ سَقْي فاتك المنيّة لأعدائه، فلمّا مات سُقِيَها هو، بحالة الخمر التي أصلها الكرم ومنه خرجت، ثم عادت فسُقِيها الكرم ورُدَّتْ إليه (**تشبيه تمثيلي**) والصورة ذهنية[1].. يقصد أنّ فاتكاً هو الموت بحدّ ذاته، فكيف شَرِبَ شرابَ نفسِه (**الموت**)، وذاقَ طعم نفسِه (**الموت**)؟!.

فشاعرنا يريد أن يعبّر عن فكرة مهمّة، وهي أنّ الحياة تقتضي الموت، وما الموت إلاّ حَدّ للحياة.. إنه الصورة التي تلبسها الحياة وتحطّمها مِنْ بَعْدٍ، وهذه الصورة لا توجد في اللحظة الأخيرة فحسب، بل توجد في كل لحظة من لحظات الحياة.. ونتيجة لذلك، فقد أصبح وَعْي (**أنا الشاعر**) بحضور الموت المهيمن على الحياة ليس غريباً، أي قَوَّى من فاعلية وجود الموت، فاندغم مع الحياة، وطرح جزء الذات منه، لكونه الغاية الحتميّة لحياة البشر.. وما دام الموت قد نالَ (**الحميم**) بالنسبة للذات، فإنه سينال الذات نفسَها.

ـ كما عبّر شاعرنا أيضاً عن قلقه الوجودي العميق، يقول[2]:

وَقَـــدْ فَـــارَقَ النَّـــاسُ الأَحِبَّـــةَ قَبْلَنَـــا وأَعْيَـــا دَوَاءُ المَـــوْتِ كُـــلَّ طَبِـــيبِ
سُبِـقْنَا إلى الـدُّنيا، فَلَـوْ عـاشَ أَهْلُهَـا مُنِعْنَـــا بهـــا مِـــنْ جَيْئَـــةٍ وذُهُـــوبِ

مع أنّ هذين البيتين يوحيان بالتسليم لقضاء الموت المحتوم، إلاّ أنّهما يعكسان قلقاً وجودياً حاداً من الموت، ومصدر هذا القلق هو «**خوفه من أن يدركه الموت، قبل أن يحقّق ذاته على النحو الذي أراد**»[3].

---

(1) سنتوسّع في تحليل هذه الصورة ضمن / الصورة الزمانية.
(2) القصيدة 13 ـ الديوان، ج1، البيتان 4، 5، ص 114.
(3) د. سميرة سلامي، مقالة (**الحرية الوجودية في شعر المتنبي**)، ص 126.

ـ وقد أبدع المتنبي في تعبيره عن إحدى الحقائق الجوهرية في الموت، وهي أنّ جانبه الفاجع آتٍ من كونه إيقافاً مفاجئاً للمشاريع والآمال التي يبنيها الإنسان، وبَتْراً لأحلامه وخيالاته البعيدة.. وأكثر ما يظهر ذلك عند موت الطفل أو الشاب، كما في حالة موت ابن سيف الدولة، فرثاه شاعرنا رثاءً معبِّراً مبتكراً، قال فيه:

بَدَا وَلَهُ وَعْدُ السَّحَابَةِ بالرِّوَى وَصَدٌّ وَفِينا غُلَّةُ البَلَدِ المَحْلِ
وَقَدْ مَدَّتِ الخَيْلُ العِتَاقُ عُيُونَهَا إلى وَقْتِ تَبْديلِ الرِّكَابِ مِنَ [1]

هذا التقابل البديع بين الشطر الأول والشطر الثاني، يُظهِر المفارقة المُحزِنة والسخرية المختلطة بالمرارة، والتي ألحقها هذا الدهر بسيف الدولة، ففجعه بأملٍ وحلمٍ غالٍ وهو في مرحلة البناء والتأسيس.. فجعه بفلذة كبده في الوقت الذي كانت فيه كِرام الخيل تنتظر ركوبه إياها وترتقب أن يصير من السّنّ إلى حال يبدِّل فيها نعله بالركاب ويصبح رجلاً محطَّ العيون والآمال..

ـ ومن الجدير بالذِّكر أنّ المعنى الشِّعري للموت هو الذي يسيطر على شعر المتنبي، كما رأينا في معظم أشعاره التي تشخِّص الموت، فتصفه مرّةً **(سارقاً)**، ومرّةً **(عادٍ على كلّ ماجد)**، ومرّةً **(قاتلاً)**[2]، كذلك يظهر الموت بمعناه الشعري حين يصوّره شاعرنا ظالِماً غيرَ مُنْصِف:

أَيَمُوتُ مِثْلُ أبي شُجَاعٍ فاتِكٌ ويعيشُ حَاسِدُهُ الخَصِيُّ الأَوْكَعُ[3]

أو خائناً:

تخونُ المنايا عهدَه في سَلِيله وتنصُرُهُ بينَ الفَوَارِسِ والرَّجْلِ[4]

أو غادِراً:

غَدَرْتَ يا مَوْتُ كَمْ أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدٍ بِمَنْ أَصَبْتَ وَكَمْ أَسْكَتَّ مِنْ لَجَبِ

---

(1) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، البيتان 20، 21، ص 92.

(2) راجع الأمثلة في فقرة (قراءة الجداول الإحصائية).

(3) القصيدة 139 ـ الديوان، ج1، البيت 29، ص 483. عبد أوكع: أحمق أو لئيم.

(4) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، البيت 14، ص 91. السَّلِيل: الولد.

وكـــم صَــحِبْتَ أَخَاهَـــا فِي مُنَازَلَـــةٍ   وكَـمْ سَـأَلْتَ فلم يَبْخَـلْ وَلَـمْ تَخِـبِ[1]

يقول د. طه حسين عن هذين البيتين الأخيرَيْن: «**فرائعٌ حقّاً لوم الموت على هذا الغَدْر القبيح الذي تورّط فيه حين خان الصّديق وعقّ المحسن إليه. فكم صحب الموتُ سيفَ الدولة في الحروب؟ وكم جاد سيف الدولة على الموت بما كان يريد من نفوس، فكان الحقّ عليه ألاّ يخون صديقه هذا الجواد الوفي الذي لم يبخل عليه بنَفْس، ولم يخيِّب له أملاً..**»[2] وهذا التشخيص أدَّى وظيفته؛ فقد بَيَّنَ لنا مدى المفارقة بين وفاء سيف الدولة، وغدر هذا الموت..

وفي بعض الأحيان يظهر الموت بمعناه الموضوعي، وهنا ليست صورة الموت على هذه الدرجة من القتامة، كما أنّ أفعالَه لا تتّصف بالجور لأنها تنطبق على الناس كافة، كبيرهم وصغيرهم، سادتهم وعبيدهم، وسرّ ذلك أنّ المقصود بالزمان أو الدهر[3] هنا (**قانون الحياة**)[4]، وهذا القانون يسري على الجميع، كما في قول شاعرنا:

والمَـــوْتُ آتٍ والنُّفُـــوسُ نَفَـــائِسٌ   والمُسْـــتَغِرُّ بِمَـــا لَدَيْـــهِ الأَحْمَـــقُ
والمَـــرْءُ يأْمُـــلُ والحيـــاةُ شَـــهِيَّةٌ   والشَّـــيْبُ أَوْقَـــرُ والشَّـــبِيبَةُ أَنْـــزَقُ[5]

وقوله أيضاً:

سُبِـقْنَا إلى الـدُّنْيَا فَلَـوْ عَـاشَ أَهْلُهَـا   مُنِعْنَـــا بِـــهَا مِـــنْ جَيْئَـــةٍ وَذُهُـــوبِ
تملَّكَهـــا الآتـــي تَمَلُّـــكَ سَـــالِبٍ   وفَارَقَهـــا الماضـــي فِـــرَاقَ سَـــلِيبِ[6]

فهو هنا يحاول تفهُّم الحكمة الكامنة في الموت، فلولاه لَمُنِعنا من الذهاب والمجيء، وفي أبيات أخرى يرى أنه بالموت يتميّز الرجال، ويُعرَف الشجاع القادِر

(1) القصيدة 19 ـ الديوان، ج1، البيتان 4، 5، ص 138. جيش لجب: عرمرم.
(2) طه حسين، مع المتنبي، ص 393، 394.
(3) يُتمِّم معنى الموت عند المتنبي معنى الدهر أو الزمن أو الأيام.
(4) انظر: لؤي علي خليل، الدهر في الشعر الأندلسي، الصفحات: 218، 225، 226.
(5) القصيدة 150 ـ الديوان، ج2، البيتان 12، 13، ص 28.
(6) القصيدة 13 ـ الديوان، ج1، البيتان 5، 6، ص 114.

على بذل حياته الغالية مِنَ الجبان الحريص على أنانيته الخاصة[1].. إلاّ أنَّ ذلك لا يصل به إلى حدّ التصالُح مع الموت وقبوله كأمرٍ مسوَّغ..

ـ مما سبق، نجد أن المتنبي لم يتناول فكرة الموت تناولاً فلسفياً يدلّ على اطّلاع كافٍ على مذاهب القوم في الروح والجسم، وإنما تناولها تناولاً شاعرياً ـ وهو الأصل ـ ينمّ عن إحساس مفعم بالموت، ممّا يدفعه ـ بصورة دائمة ـ إلى التأمُّل في حقيقته، والتعبير عن شعوره به في أشكال مختلفة..

[2]ـ الزمن الحاضر:

الحاضِر، عند الفلاسفة القدماء، هو «**طرف يشترك فيه الماضي والمستقبل من الزمان**»[2]. أو هو الحدّ الفاصِل بينهما، فهو *نقطة النهاية بالنسبة لما مضى من الزمن الأخير، ونقطة البداية بالنسبة لما يُستَقْبَل من الزمن الأوّل*[3].

أمّا الفلاسفة المحدثون، فلم يجعلوا الزمن الحاضر مجرّد حدٍّ فاصل بين الماضي والمستقبل، بل هو مُحَمَّل بهما معاً؛ إذ يرى برجسون أنّ *الحاضر طبقة سميكة من الديمومة تنطوي على ماضٍ من جهة، وعلى مستقبل من جهة أخرى؛ إذ إنّ الحاضر إدراك للماضي وانعطاف نحو المستقبل، أي أنّه إحساس وحركة معاً.. فالحاضر لا يمكن إدراكه إلاّ على أنه الحاضر نحو المستقبل، ولذا نقول إنّ للحاضر مستقبلاً لأنه سيصبح ماضياً، وهذه الرابطة الوثيقة بين المستقبل والماضي هي التي تحرّر الزمان وتجعله ينطلق*[4]..

---

(1) يقول مثلاً:

أَرَى كُلَّنَا يَبْغي الحيَاةَ لِنَفْسِهِ   حَرِيصاً عليها مُسْتَهَاماً بهَا صَبَّا

فَحُبُّ الجبَانِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ التُّقَى   وَحُبُّ الشُّجَاعِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ الحَرْبَا

القصيدة 14 ـ الديوان، ج1، البيتان 32، 33، ص 123.

(2) ابن سينا، رسائل في الحكمة والطبيعيات، (دون مكان أو دار نشر)، ط1، 1298هـ، ص63.

(3) انظر: الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، مصر، 1950م. ص63.

(4) انظر: محمد علي الجندي، إشكالية الزمان في فلسفة الكندي، ص113.

ويرى (**دلتاي**) أنّ الحاضرَ *تحقُّقُ لحظةٍ من الزمان في الوجود الواقعي، هو ما يحياه المَرْء في مقابل ما يتذكّره أو تمثُّلاً لما سيستقبله، على صورة رغبات وانتظار، أو توقُّع وآمال، ومخاوف وإرادات*[1].. فسفينة حياتنا محمولة على تيّار يتقدّم باستمرار، والحاضر يوجد دائماً حيث نوجد نحن على أمواج هذا التيار..

أمّا بول ديفيس[2]، فيعرِّف الحاضر على أنّه *لحظة إدراكنا الواعي، يتحرّك بصورة دائمة نحو المستقبل، مارّاً عبر أحداث جديدة، ومودّعاً أخرى في عالم الذكرى والتاريخ*[3].. إنّ جميع هذه النظرات والآراء، ترى أنّ الزمن ينساب بتدفّق وحيوية، مُضْفِياً التغيُّر على حياتنا اليوميّة.. والحاضر ما هو إلاّ صلة الوصل بين الماضي والمستقبل، وكلّ لحظة تمرّ بنا هي في الحقيقة مُحَمَّلة بالماضي، والحاضر، والمستقبل معاً.

الآن: خاصيّة التدفُّق والسَّيَلان المستمرّ:

ـ الآن: *الوقت الحاضر القائم حالاً، بمعنى الوقت الذي أنت فيه في هذه اللحظة وعلى التوّ.. فالآن على هذا الاعتبار غير باق، ينقضي باستمرار؛ لأنه في تدفّق دائم ومستمرّ، ونسبة الآن إلى الزمن كمثل النقطة إلى الخطّ غير المتناهي من الجانبَيْن*[4].

والسَّيَلان المستمرّ أو الصيرورة، والديمومة، هي من مقوّمات خبرة «**الحاضر الخدّاع**» أو المموَّه كما يسمّيه (**هانز ميرهوف**). والقصد من هذه الصفة: وصف ناحية الاتساع والامتداد والديمومة التي يتمتّع بها (**الآن**)، نفسياً، كنقيض (**للآن**) الفيزيائي الذي لا يمكن القبض عليه، بل سرعان ما ينساب كلمح البصر. كما يُسْتَعْمَل «**الحاضر الخدّاع**» للإشارة بأنّ سيلان الزمن ضمن الحاضر يحوي مسبقاً بعض العناصر التي تشير (**للماضي**) و(**المستقبل**) ،فللحاضِر، كما قال (**وليم جيمس**): «**شرفة خاصّة به نجثم عليها، ونتطلّع منها إلى الزمن في اتجاهَيْن اثنَيْن**»[5].

---

(1) انظر: عبد الرحمن بدوي، اشبنجلر، ص54.

(2) وهو يمثّل النظرة للزمان في العصر الحديث، عصر النظرية النسبيّة.

(3) انظر: بول ديفيس، العوالم الأخرى، ص204.

(4) انظر: د. حميّد الطرطير، قضية الزمن من خلال القرآن الكريم، ص120.

(5) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص23، عن (وليم جيمس).

ـ والفنّ وحدَه الذي في *وسعه تجنيد الزمان في الآنيّة، واللحظة الحاضرة، موقِفًا جريانه، ليحتويه: ماضياً وحاضراً، في إطارٍ متماسِك*[1]..

ـ وقد ذكر شاعرنا (**الآن**) مرّة واحدة بصيغة المفرد، ومرّاتٍ عديدة بصيغة الجمع، يقول[2]:

أَوَانــاً فِي بُيُــوتِ البَــدْوِ رَحْلِــي وَآوِنَــةً علـى قَتَــدِ الــبَعِيرِ
أعَـرِّضُ للرِّمَـاحِ الصُّـمِّ نَحْـرِي وَأَنْصِـبُ حُـرَّ وَجْهِـي لِلْهَجِـيرِ

لنلاحظ إحساس أبي الطيّب الشديد بالزمن، الذي يتقلّب به على الدوام. يتراءى لنا عمق إحساسه هذا من خلال تنويعه في استخدام ألفاظ الزمن: أواناً، آونة، الهجير. كما نلاحظ التقطيع الصوتي المتوازن الذي نتج عن الجناس بين (أواناً، آونة)، (رحلي، نحري)، فالتوازن بين جمل الشطر الأول وجمل الشطر الثاني، وحسن التقسيم لهذين البيتين، منحهما تسلسلاً في الصوت ووحدة في الإيقاع، وعبَّر عن عاطفة حزينة صادقة تتفجَّر في كيان الشاعر، فتتدافع في نغمات جميلة معبَّرة.. ولنلاحظ عمق فكر أبي الطيّب؛ فقد عبّر تعبيراً أقرب إلى الحقيقة العلميّة عندما لم يستخدم (**آناً**) واحدةً، بل قالها بصيغة الجمع.. وهو يتوافق تماماً مع أحدث النظريات العلميّة في الزمان، التي ترى أنه لا يمكن أن نفرض كلمةً مثل (**الآن**) على الكون كلِّه، لاختلاف أنظمة الاتصال، وقصورها عن المزامنة المطلقة، إذ عن طريق الضوء ـ وهو أسرع وسيلة للاتصال ـ لا يمكن إلاّ أن نرى ماضي الأكوان الأخرى[3].

ـ كما صوّر شاعرنا ببراعة، تعاقب اللحظات الزمانية، وأضفى عليها صفة السيلان المستمرّ أو الديمومة، يقول[4]:

---

(1) انظر: محمود محمد عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، مكتبة الزهراء، ط1، 1991، ص22.

(2) القصيدة 112 ـ الديوان، ج1، البيتان 4، 5، ص 399.

(3) انظر: مصطفى محمود، إينشتاين والنسبية، بيروت، دار العودة، د.ت، ص 79.
ويقول أيضاً:

لِلَهْــو آوِنَــةٌ تمــرُّ كأنّهــا قُبَــلٌ يُزَوِّدُهَــا حبيــبٌ رَاحِــلُ

القصيدة 206 ـ الديوان، ج2، البيت 14، ص 215. يصوّر سرعة مرور ساعات اللهو تصويراً بارعاً، فهي وشيكة الانقضاء، تمرّ كلمح البصر..

(4) القصيدة 196 ـ الديوان، ج2، البيت3، ص 169.

وَمَــا هِــيَ إلاَّ لَحْظَــةٌ بَعْــدَ لَحْظَــةٍ   إذا نَزَلَــتْ فِي قَلْبِــهِ رَحَــلَ العَقْــلُ

لنلاحظ هذا الاستمرار الشعوري الذي يصوّره تعبير (**لحظة بعد لحظة**).. وتصبح النظرات التي يُتْبِعها العاشق نظرة تلو أخرى ناموساً يتجدّد الشعور به آناً بعد آن.

ويقول[1]:

تُهْــدِي لَــهُ كُــلُّ سَــاعَةٍ خَبَــراً   عَــنْ جَحْفَــلٍ تَحْــتَ سَــيْفِهِ بَائِــدْ

لنلاحظ جمال تصوير تتابُع أخبار فتوح عضد الدولة ـ لكثرة سراياه إلى النواحي ـ فقال: تُهْدِي له كلُّ ساعة خبراً، ليعبّر عن الديمومة أو السيلان المستمر الذي يتمتّع به الزمن، زمن عضد الدولة الغني، المُنتجِ.. فشاعرنا، في هذه اللحظة الحاضرة، يُشْعِرنا بإيجابيتها وفعاليتها.

ـولأنّ لحظة الآن لا سُمكَ لها إطلاقاً،فمن الطبيعي شعور الإنسان بالقلق حيال ذلك؛فهو لا يستطيع الإمساك بها ولا القبض عليها، وبالتالي فهو قَلِق إزاء ما يمكن تحصيله خلالها، يقول عبد الرحمن بدوي: «**ولأنّ القلق يُشْعِرنا بالعَدَم فإنّه يرتبط بالحاضر، ويقوم في الآن، لأنّ الشعور في هذه الحالة لا يتعلّق بلحظة ذات كيان، بل ببرهة لا سمك لها إطلاقاً وهي ما نسمّيه بالآن**»[2] ومن هنا شَعَرَ المتنبي بالقلق، فهو يريد من كل لحظة وكل آن أن يضيف جديداً إلى مشروعه البنّاء.. يقول[3]:

فَــلاَ عَبَــرَتْ بِــي سَــاعَةٌ لا تُعِزُّنِــي   ولا صَــحِبَتْني مُهْجَــةٌ تَقْبَــلُ الظُّلْمَــا

ويقول[4]:

أُرِيــدُ مِــنْ زَمَنِــي ذا أَنْ يُبَلِّغَنِــي   مــا لَــيْسَ يَبْلُغُــهُ مِــنْ نَفْسِــهِ الــزَّمَنُ

فهمّة شاعرنا تفوق همّة الزمن نفسه، همة ممتلئة بالرغبات والآمال لتحقيق المُرَاد.. ويشوب هذا الإحساسَ المُنْدَفِع المتوثّب شيءٌ من الحزن، لأنه

---

(1) القصيدة 87 ـ الديوان، ج1، البيت 19، ص 356.

(2) دراسات في الفلسفة الوجودية، ص299.

(3) القصيدة 242 ـ الديوان، ج2، البيت 34، ص 385.

(4) القصيدة 271 ـ الديوان، ج2، البيت 2، ص 467.

يشعر أنه غريب في اندفاعه وتوثّبه، وحيد في مطامحه وآماله البعيدة، فحتّى الأيام، لا يشعر بثقة تامة في مساعدتها إيّاه على ما يريد:

أريــــدُ مِـــنَ الأيّـــامِ مـــا لا يُريــــدُهُ سِــوايَ ولا يَجْــرِي بِــخَاطِرِهِ فِكْــرَا

وأســــألُها مـــا أَسْـــتَحِقُّ قَضَــــاءَهُ ومــا أنــا مِمَّــنْ رامَ حاجَتَــهُ قَسْــرَا

ولــي كَبِــدٌ مِــنْ رَأْيِ هِمَّتِهــا النَّــوَى فَتُرْكِبُنِي مِنْ عَزْمِهَا المَرْكَبَ الوَعْرا[1]

عقم الزمن الحاضر وفراغه:

كان المتنبي واعياً لأهمية الوقت، وذكره في شعره:

وَقْــتٌ يَضِيــعُ وَعُمْــرٌ لَيْــتَ مُدَّتَــهُ فِي غَيْــرِ أُمَّتِــهِ مِــنْ سَــالِفِ الأُمَــمِ[2]

لنلاحظ استعماله (**يضيع**) بصيغة المضارع للدلالة على أنّ الوقت الخاص بشاعرنا، في ضياعٍ مستمرّ، وهذا مبعث حزنه وتألّمه وأسفه.. والوقت هو الوعاء الحاوي لجميع أعمال الإنسان»[3]«، ويقول أبو علي الدقاق: «**الوقت ما أنتَ فيه إنْ كنتَ بالدنيا فوقتك الدنيا، وإن كنت بالعقبى فوقتك العقبى، وإن كنتَ بالسرور فوقتك السرور، وإن كنت بالحزن فوقتك الحزن**»[4].

ـ وقد بلغ شاعرنا درجةً عاليةً من الإحساس بالوقت، فعاش فتراتٍ من السرور والحزن في حياته، وكان شعوره بفترات الحزن أكبر، وأكثر عمقاً، فهو ـ كأي إنسان ـ أكثر ما ينتبه لحاضره، في لحظات الشعور بالمَوَات، والإجداب، وعقم زمنه، وفراغه..

ـ ونجد هذا الشعور بالعقم والفراغ والخواء في مختلف فترات حياته؛ لأنه شهد عصراً مضطرباً يمور بالفتنة والفساد والظلم، وانقلاب الموازين والمعايير، فكان ذلك باعِثاً لشعوره هذا ومؤجِّجاً له.. فمن القيم التي لاحظَ انتشارها ارتكاب الناس للظُّلم:

---

(1) القصيدة 19 ـ الزيادات، الأبيات 6 ـ 8، ص 22، 23.

(2) القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، البيت 38، ص 424.

(3) انظر: د. حميد الطرطير، قضية الزمن من خلال القرآن الكريم، ص 157.

(4) القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوّف، بيروت، دار الكتاب العربي، (**د.ت**)، ص 31.

واحْتِمَــــالُ الأَذَى وَرُؤْيَـــــةُ جَانِيـــــ ـــــهِ غِـــذَاءٌ تَضْـــوَى بِـــهِ الأَجْسَـــامُ
ذَلَّ مَـــنْ يَغْبِـــطُ الـــذَّلِيلَ بِـــعَيْشٍ رُبَّ عَـــيْشٍ أَخَـــفُّ مِنْـــهُ الحِمَـــامُ[1]

ـ كما لاحظ تفشّي أخلاق الجبن والخوف في أهل زمانه:

غَيْـرِي بِـأَكْثَرِ هَـذا النَّـاسِ يَنْخَـدِعُ إِنْ قَـاتَلُوا جَبُنُـوا أَوْ حَـدَّثُوا شَـجُعُوا
أَهْـــلُ الحفيظـــةِ إِلاَّ أَنْ تُجَـــرِّبَهُمْ وفي التَّجَـارِبِ بَعْـدَ الغَـيِّ مَـا يَـزَعُ[2]

ـ ويسخر أبو الطيب من بعض الناس القابلين للفقر والذل، يقول:

وَفي النَّـاسِ مَـنْ يرضـى بِـمَيْسُورِ عَيْشِـهِ ومَرْكُوبُـهُ رِجْـلاهُ والثَّـوْبُ جِلْـدُهُ[3]

ـ واشتكى ضعف نصيب الصداقة بين الناس:

خَلِيلُـكَ أَنْـتَ لاَ مَـنْ قُلْـتَ خِلِّـي وَإِنْ كَثُـرَ التَّجَمُّـلُ وَالكَـلاَمُ[4]

ـ كما تذمّر من ملوك عصره، وركّز على إثارة تصرّفاتهم المشينة وتقصيرهم في القيام بواجباتهم:

أَرَانِـــبُ غَيْـــرَ أَنَّهُـــمُ مُلُـــوكٌ مُفَتَّحَـــةٌ عُيُـــونُهُمُ نِيَـــامُ
بِـــأَجْسَامٍ يَحَـــرُّ القَتْـــلُ فيهـــا ومـــا أَقْرانُهَـــا إِلاَّ الطَّعَـــامُ[5]

ـ وضاق المتنبي ذَرْعاً ـ في بعض فترات حياته ـ من فقره وحاجته، وعبّر عن نقمته على الوضع الذي يعيشه، يقول:

لَـيْسَ التَّعَلُّـلُ بالآمَـالِ مِـنْ أَرَبِـي ولا القَنَاعَـةُ بِـالإِقْلاَلِ مِـنْ شِـيَمِي
ولا أَظُـنُّ بَنَـاتِ الـدَّهْرِ تَتْرُكُنِـي حَتَّـى تَسُـدَّ عَلَيْهَـا طُرْقَهَـا هِمَمِـي
لُـمِ اللَّيَـالي الـتي أَخْنَـتْ علـى جِـدَتِي بِـرِقَّةِ الحَـالِ واعْـذُرْنِي وَلاَ تَلُـمِ

---

(1) القصيدة 241 ـ الديوان، ج2، البيتان 3، 4، ص 373.
(2) القصيدة 134 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص 450، 451. الحفيظة: الحمية والأنفة. يزع: يكف ويردع.
(3) القصيدة 81 ـ الديوان، ج1، البيت 13، ص 324.
(4) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت 7، ص 358.
(5) القصيدة السابقة، البيتان 4، 5، ص 358. يحرّ: يشتد.

أرى أُنَاساً وَمَحْصُولي على غَنَمٍ وَذِكْرَ جُودٍ وَمَحْصُولي عَلَى الكَلِمِ[1]

فجاءت معظم الأفعال مضارعة (**أظنّ، تتركني، تسدّ، تلم، أرى..**) تؤكّد حضور الذات وإحساسها بالزمن الماضي، والحاضر المأساوي، والشعور بضرورة الخروج من فوضى الزمنين لاستخلاص زمن آخر يحتمي به.

ـ كما تجلّى إحساسه بعقم الزمن الحاضر وفراغه، عندما كان يشعر أنّ تحقيق إمكانياته في هذه الحياة مهدَّد، فتحقيق الإمكانات ربما كان هاجساً أرّق شاعرنا المتنبي في رحلته الوجودية، وذلك بسبب الزمان وصيرورته؛ إذ إنه كان يشعر أنّ الصيرورة ستجرفه يوماً، وتكتب الاندثار لكل هذه الملكات والإمكانات التي يتمتّع بها، وهو يشعر أنّه لّما يحقق شيئاً منها، فتحقيقنا لذواتنا «**مرتبط بالصيرورة الزمانية التي نحياها، وبالتالي، فإننا نظلّ نعدّل من ماضينا، ونشكّل مستقبلنا طالما كان هناك غدٌ يعقب اليوم الذي نعيش فيه.. وهكذا نرى أنّ تحقيقنا لذواتنا عملية شخصية تتحقّق عبر الزمان، ولا تكاد تتوقّف في لحظة من لحظات العمر**»[2].

ولكن كيف يمكن للمرء أن يحقّق إمكاناته، وهو يشعر بفرار الوجود بأسره وانزلاقه:

متى ما ازْدَدْتُ مِنْ بَعْدِ التَّنَاهِي فَقَدْ وَقَعَ انْتِقَاصِي فِي ازْدِيَادِي[3]

فشعور المتنبي بتحكّم الصيرورة بالإنسان، كان كبيراً، فهو ما برح يشعر أنّ هذا الزمان سيقضي عليه قبل أن يحقق إمكاناته على النحو الذي يريد:

كَذا أَنَا يَا دُنْيَا إذا شِئْتِ فَاذْهَبِي ويا نَفْسُ زِيدي فِي كَرَائِهِهَا قُدْمَا[4]

---

(1) القصيدة 231 ـ الديوان، ج2، الأبيات 12 ـ 15، ص 336. أخنى عليه الدهر: أتى عليه وأهلكه.

(2) زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، مصر، دار مصر للطباعة، د. ت، ص 230، 231.

(3) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، البيت 9، ص 297.

(4) القصيدة 242 ـ الديوان، ج2، البيت 33، ص 385.

مع أنّ هذا البيت يوحي بتحدّي الزمان، وعدم الاكتراث بصيرورته، إلاّ أنّه محمَّل بإحساسٍ مريع بالخوف من انقضاء هذه الدنيا قبل أن تستطيع هذه النفس العظيمة، الطَّموحة أن تحقّق ما تصبو إليه..

ـ ولعلّ الفترة الزمنية التي تجلّى فيها شعوره الزمني بالحزن والفراغ واضحاً، كانت في مصر، عند كافور؛ فحياته في مصر كانت حياة هادئة، والوقتُ بالنسبة للمرء الذي يعيش حياة التأمُّل السَّاكِنة طويلٌ للغاية.. بينما قبل اتصاله به كان غارقاً في الحركة والعمل، والتنقُّل وقطع البيد، ومصاحبة سيف الدولة في حروبه وغزواته، والوقت هنا قصيرٌ جداً في تقديره، فلم يشعر بأيّ مَلَلٍ أو سأم.. كما أنّ إحساس شاعرنا بالنهاية، وفشله في حبّه، إضافةً إلى شعوره بضياع الأمل من بين يديه، كل هذا فجَّر في ذاته شعوراً غير عادي بالألم والحزن، والقلَق في مدّة وجوده عند كافور؛ فعندما نفوز في الحياة نشعر بالفرح.. كما قال كانط: اللذّة هي الشعور بأنّ الحياة ظافِرَة، والألم هو الشعور بأنها مقهورة مغلوبة على أمرها[1].. يقول شاعرنا:

وأَسْـوَدَ أمَّـا القَلْـبُ منـه فضـيّقٌ نخيـبٌ وأمّـا بطنـه فرحيـب

يمـوتُ بـهِ غيظـاً علـى الـدَّهْرِ أهلُـهُ كمـا مـاتَ غيظـاً فاتِـكٌ وشَـبيبُ

إذا مـا عَـدِمْتَ الأَصْلَ والعَقْلَ والنَّدَى فمـا لِحَيَـاةٍ في جَنَابِـكَ طِيْـبُ[2]

فهذا الزمان يتحوّل إلى وقتٍ أو سلسلةٍ من اللحظات الفارغة التي لا جدوى منها.. فكافور ما فتئ يَعِد شاعرنا بوعودٍ كاذبة، فسبَّب له شعوراً قوياً بالإحباط وخيبة الأمل، والإحساس بعقم زمنه عنده.. ولنلاحظ هذا التعبير: (**القلب منه ضيِّق**) الذي يعكس ضيق أبي الطيب ذرعاً بهذا الرجل، كذلك قوله: (**فما لحياةٍ في جنابك طيب**) يعبّر عن مدى إحساسه بكَدَر الحياة وتنغيص صفوها بهذه الوعود الخدّاعة. أمّا البيت الثاني فيحمل فكرةً طريفةً أتحفنا بها المتنبي: إذْ جَعَلَ مَوْتَ فاتِكٍ وشبيبٍ لا لشيءٍ، إنّما ماتا حِنْقاً على الدهر وغيظاً منه لأنّه سمح لمثل كافور أن يُوجَد فيه، فمثل هذا الرجل كان حقّه أن يكون في العَدَم..

---

(1) انظر: سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 44.

(2) المقطعة 2 ـ الزيادات، الأبيات 1، 3، 4، ص 12، 13، النخيب: الجبان.

ـ وقد تعرّض شاعرنا في حياته لكثير من مواقِف الإحباط وخيبة الأمل، وشعوره بأنّه لا يُقَدَّر ـ من الناس حولِه ـ حقَّ قدره.. هذا الإحباط، كما أثبتَت الدراسات الحديثة، *يفرز موادَّ تُحْدِثُ خَلَلاً في التوازن الكيميائي للجسد، فيشعر بالتالي بثقل الوقت عليه*[1]، وهذا ما جعل أبا الطيب يحسّ أنّ الوقت متوقّف تماماً عند كافور:

ــ أَقَمْتُ بِأَرْضِ مِصْرَ فَلاَ وَرَائي   تَخُبُّ بِيَ المَطِيُّ وَلاَ أَمَامِي[2]

ــ فأُمْسِكَ لا يُطَالُ لَهُ فَيَرْعَى   ولا هُوَ فِي العَلِيقِ ولا اللِّجَامِ[3]

ـ كما أثبتت أحدث الدراسات الزمنيّة أنّ *الوقت لا يمرُّ عندما نكون قلقين، ويمرُّ بسرعة هائلة في ساعات الفرح والسّرور والنّعيم.. ذلك أنّ الساعة الخارجيّة والساعة الداخلية ـ البيولوجيّة ـ للإنسان تسيران في إيقاع متّزن، وفي حالة القلق يختلّ الإيقاع فيشعر الإنسان أنَّ الوقت لا يمرّ، وأنّه ثقيل ومُمِلّ*[4]..

ـ «**فقمّة المأساة التي يعيشها أبو الطيب بأرض مصر، أنه يقضي معظم أوقاته فارِغاً راكِداً وحيداً مشلولاً عن الحركة**»[5]، لا تسير به الركائب إلى خلف أو قدام، هو في مكانه لا يتحرّك.. ويصوّر بيته: فأمسك... هذه المأساة، فهو يشبّه نفسه بالجواد المربوط، لا يُرْخَى له الحبل فيرعى، ولا هو في سفرٍ فيأكل من مخلاته، ولا هو في الحرب..

ويقول شاعرنا:

يا سَاقِيَيَّ أَخَمْرٌ فِي كُؤُوسِكُمَا   أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وتَسْهِيدُ

أصَخْرَةٌ أَنَا؟ ما لي لا تُحَرِّكُنِي   هَذِي المُدَامُ ولا هَذِي الأغَارِيدُ[6]

---

(1) انظر: محمد بن موسى بابا عمي، مفهوم الزمن في القرآن الكريم، ص 284، عَنْ إدوارد هول (**Hall**).

(2) القصيدة 251 ـ الديوان، ج2، البيت 17، ص 411.

(3) القصيدة السابقة، البيت 38، ص 413.

(4) انظر: محمد بن موسى بابا عمي، مفهوم الزمن في القرآن الكريم، ص 284، 285، عن (**هول**).

(5) عبد العزيز الدسوقي، أبو الطيب المتنبي شاعر العروبة وحكيم الدهر، ص 313.

(6) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيتان 6، 7، ص 335.

في هذا الموقف لحظتان: اللحظة الأولى: لحظة انفلات من الزمان والمكان، والتصاق بالماضي من خلال الحاضِر (**تنساب الذكريات والهموم الماضية كلها في ذهنه الآن**)، فيتوقّف الزمن الشعوري، وتصبح نقطة التقاطع بين الماضي والمستقبل نوعاً من العَدَم، ولكنه ما يلبث أن يعود إلى اللحظة الثانية: معاناة الزمان في إطار المكان (**تقييده بأرض مصر**).. ووفق ذلك تكون الصيغ الاستفهاميّة السابقة (**أخمر، أم في كؤوسكما، أصخرة أنا؟!**) مجرّد مظاهر تعمِّق الحيرة داخل لحظة الحضور نفسها..

ـ وما الحمّى التي أصيب بها شاعرنا إلاّ النتيجة الظاهرة لتلك المضاعفات والضغوط النفسيّة التي تعرّض لها عند كافور.. وقد ازداد شعوره بمرضه وتعمّق، لأنه شعر بزوالٍ حقيقي يتهدّده: زوال مطامحه وآماله، إضافة لزوال حياته وجسده:

جرحتِ مُجَرَّحاً لَمْ يَبْقَ فيهِ مَكانٌ للسُّيُوفِ ولا السِّهَامِ[1]

يقول سمير الحاج شاهين: «**بما أنّ الجسد يعيش في الزمان والمكان فإنه يدخل ضمن نطاق العدم. ألتصقُ به عندما أتصل بتيار الفناء، وأنفصل عنه عندما أغرق في أعماق الكينونة.. عندما أمرض أو يكون جسدي مهدّداً بالخطر، معرّضاً للزوال يزداد شعوري به، بينما حالة الصحة والاطمئنان إلى البقاء تنفيني عنه**»[2]..

ـ كما اشتدّت وطأة الزمن على شاعرنا، وازداد شعوره بالخواء، في فترة وجوده عند عضد الدولة؛ *فقد انبثق الوجع في نفسه حين رأى الممدوح أبا شجاع وقد سدَّتْ صورته العظيمة الآفاق، وهو الذي كان لا يرى إلاّ نفسَه*"[3].. لقد أحسّ شاعرنا بأنّه سهم طائش في الهواء:

وَمَا أَنَا غَيْرُ سَهْمٍ في هَوَاءٍ يَعُودُ ولم يَجِدْ فيهِ امْتِسَاكَا[4]

(1) القصيدة 251 ـ الديوان، ج2، البيت 29، ص 412.
(2) لحظة الأبدية، ص11.
(3) انظر: د. أحمد علي محمد، المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص 36.
(4) القصيدة 169 ـ الديوان، ج2، البيت 43، ص 66.

تحمل هذه اللحظة في حضورها الطّاغي جماع الحياة كلها بعناصرها المكوِّنة، والمدمِّرة معاً.. ولنلاحظ تضاؤل إحساس شاعرنا **(بالأنا)**.. لقد استحالَتْ إلى **(أنا)** غريبة، ضائعة في الكون.

والقصيدة الكافيّة جميعها تجسِّد لحظة الضعف الإنساني أمام الزمن الذي جرّد شاعرنا من كل شيء، ومنعه من تحقيق أهدافه، والإحساس بقرب النهاية، يقول مثلاً:

وأيًّا شِئْتِ يا طُرُقِي فَكُوني   أَذَاةً أو نَجَاةً أو هَلاكَا[1]

هو يستحضر ماضيه فتتمثّل له أحزانه، أحزان الفقد: فقد أحبابه، وآماله، وأحلامه.. ثم هو يحاول أن يفكّر في مستقبله فلا يكاد يرى شعاعاً من أملٍ أو فسحة نورٍ وسط الظلمة.. بل على العكس، نلحظ من خلال هذا البيت إحساسه بشعورٍ غامض، وحدسه بقرب نهايته.

- ونتيجةً لهذا العقم والفراغ، كان الإحساس بالغُربة ملازماً لشاعرنا في رحلته عبر الزمان والمكان؛ فقد كان اتصال شاعرنا بسيف الدولة مخفِّفاً لحدة الإحساس بالغربة في أول الأمر، غير أنه انتهى من هذه الفترة إلى نوع من الغربة أكثر إيلاماً لنفسه، فبدأ اتصاله بسيف الدولة آمِلاً في تحقيق ما أراد (**المجد والحب**)، ثم ما لبث أن انتهت هذه المرحلة بطريقة مأساوية حيث تحطّمت آماله وفشل حبه، فشعر بغربةٍ حقيقية جعلَتْه يتخبّط في دروب الأرض، «**فيقترب ممّن لا يرغب، ويهرب ممّن أحبّ، ويُقبل على ما يكره، ويترك ما كان يأمل**»[2].. ولمّا قصد كافوراً محمّلاً بآمالٍ وتوقّعات، وعلم - بعد فترة - بأنه كان واهِماً فيما بنى من آمال، تعمّقت غربته تعمّقاً حقيقياً، وحدث شرخ كبير في نفسه، وجرح لا يمكن التئامه.. وعاش في هذه الغربة النفسية حتى مصرعه.

من الأبيات التي تعكس شعوره بالغربة:

- أَهُمُّ بِشيءٍ واللَّيالي كأنَّها   تُطَارِدُني عَنْ كَوْنِهِ وأُطَارِدُ

(1) القصيدة السابقة، البيت 38، ص 65.

(2) د. مصطفى أبو العلا، شعر المتنبي دراسة فنية، القاهرة، مطابع الدجوى، مكتبة نهضة الشرق، 1976م، ص86.

وَحيــدٌ مِــنَ الخُــلاَّنِ فِي كُـلِّ بلـدةٍ   إذا عَظُـمَ المَطْلُـوبُ قَـلَّ المُسَـاعِدُ[1]

***

ـ أَمَـا فِي هـذه الـدُّنيا كَـرِيمٌ   تَـزُولُ بِـهِ عَـنِ القَلْـبِ الهُمُـومُ
أَمَـا فِي هـذه الـدُّنيا مَكَـانٌ   يُسَـرُّ بِـأَهْلِهِ الجَـارُ المُقِـيمُ[2]

***

ـ يُضَاحِكُ فِي ذَا العِيدِ كُلٌّ حَبِيبَهُ   حِذَائِي وأَبْكِي مَنْ أُحِبُّ وأَنْدُبُ
أَحِـنُّ إلى أهلـي وأهْـوَى لِقَـاءَهُم   وأَيْـنَ مِـنَ المُشْـتَاقِ عَنْقَـاءُ مُغْـرِبُ[3]

ـ واجتاز بمكان يعرف بالفراديس من أرض قِنّسرين فسمع زئير الأسد، فقال:

أَجَـارُكِ يـا أُسْـدَ الفَـرَادِيسِ مُكْـرَمٌ   فَتَسْـكُنَ نَفْسِـي أَمْ مُهَـانٌ فَمُسْـلَمُ
وَرَائِـي وَقُـدَّامي عُـدَاةٌ كَـثِيرةٌ   أُحَـاذِرُ مِـنْ لِـصٍّ ومِنْـكِ ومِـنْهُمُ
فَهَـلْ لَـكِ فِي حِلْفِـي علـى مـا أُرِيـدُهُ   فَـإِنِّي بِـأَسْبَابِ المَعِيشَـةِ أَعْلَـمُ
إذاً لأتـاكِ الخَيْـرُ مِـنْ كُـلِّ وِجْهَـةٍ   وأَثْرَيْـتِ مِمَّـا تغـنمينَ وأَغْـنَمُ[4]

في هـذه الأبيـات نجـد صـورةً مُقَنَّعـةً للـذات الدّائبـة البحـث عـن حضـورها ومكانها في المجتمع، نجد ذاتاً قَلِقة مُغتَرِبة، غير قادرة على «**التكيُّف**» مع هذا المجتمع؛ فهي تخاصمه، وتنفر منه، لأنه أهملَ هذه الذات، ولم يعترف بقدراتها وإمكانياتها التي لا حدَّ لها، لذلك فإنّ هذه الذات تلجأ للوحوش الكاسِرَة (**الأسود**) فتخاطبها، وتطلب معاهدتها وجوارها.. لأنّها جرَّبَت البشر من قبل، فوجدتهم مخادعين، مخاتلين، فلم تعد تثق بهم.. ولنلاحظ قوله:

(**فَتَسْكُنَ نفسي**) الذي يعبّر من خلاله عن قلقه النفسي الشديد بسبب كثرة أعدائه من عالم البشر، فلجأ إلى عالم الوحوش لعلّه يجد عندها السكينة والطمأنينة، وهذا يدلّنا على غربة شاعرنا الشديدة، واغترابه عن عالم البشر.

---

(1) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيتان 8، 9، ص 244، 245.
(2) المقطعة 253 ـ الديوان، ج2، البيتان 1، 2، ص 415.
(3) القصيدة 36 ـ الديوان، ج1، البيتان 25، 26، ص 193.
(4) المقطعة 239 ـ الديوان، ج2، ص 372.

ـ ومن الظواهر التي خَبِرَها شاعرنا، وظهر فيها إحساسه بالعقم والفراغ، ظاهرة (**الليل**).. ويرتبط ذكر الليل بالقلق والسّهر، حيث تجد *(**الأنا**) في الظلام حافزاً قويّاً للارتداد إلى ذاتها، والتأمّل في حركة الزمان وعواقبها.. ويأخذ توتر الذات بالتصاعد حين تجد في تفرّدها وانعزالها عن المحبوبة أو عن عناصر الحياة، طغيان صورة الموت المقابلة لصورة الظلام، والمرادفة لها في السكون وطيّ الأشياء في غموضها*[1].. وكلّما ازداد قلق (**الأنا**) وبلغ أوجه، شعرَتْ «**أنَّ الزمان قد وقف نهائياً، وهذا الشعور بوقوف الزمان هو الشعور بالآن**»[2] أو بالمعاناة في الحاضر.

يقول[3] شاعرنا:

لَيَالِيَّ بَعْدَ الظَّاعِنِينَ شُكُولُ ... طِوَالٌ ولَيْلُ العاشِقِينَ طَوِيلُ

يُبِنَّ لِيَ البَدْرَ الذي لا أُرِيدُهُ ... ويُخْفِينَ بَدْراً ما إِلَيْهِ سَبِيلُ

أَمَا في النُّجُومِ السَّائِرَاتِ وغَيْرِها ... لِعَيْني على ضَوْءِ الصَّباحِ دَليلُ؟

أَلَمْ يَرَ هذا اللَّيلُ عَيْنَيْكِ رُؤْيَتِي ... فَتَظْهَرَ فيهِ رِقَّةٌ ونُحُولُ؟

فحالة السَّيَلان المستمر والديمومة هي أكثر ما تكون حيوية في الليل، والنوم، والأحلام والتخيُّلات، كما يقول هانز ميرهوف[4].. ففي هذه الأبيات شعورٌ بالسيلان المستمر، وتمازجٌ كُلّيّ بين «**القَبْل**» و«**البَعْد**»، أو الماضي (**القرب والوصال من المحبوبة**)، والحاضر (**البُعد عنها**)، وفيها أيضاً شعورٌ غير عاديّ بالسأم والملَل النّاجِمَيْن عن شعور العاشِق بطول الليل، نظراً لما يعانيه من الكَمَد واللوعة والشوق إلى الحبيبة التي هو بعيد عنها أصلاً[5]..

---

(1) انظر: د. إبراهيم أحمد ملحم، جماليات الأنا في الخطاب الشعري، ص74.

(2) عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص174.

(3) القصيدة 184 ـــ الديوان، ج2، الأبيات 1، 2، 8، 9، ص118 ـــ 120. شكول: متشابهة، ومشاكلتها من جهة أنه لا يجد فيها روحاً ولا نوماً.

(4) أَيْ في أكثر الخبرات الممكنة ذاتية. انظر: الزمن في الأدب، ص31.

(5) قال أبو الطيب هذه الأبيات وهو بعيد عن حلب، في ديار مضر، غازياً بصحبة سيف الدولة.

ـ وقد تطول ليلة المتنبي، ليس شوقاً لحبيب، بل شوقاً إلى الحَرْب، وقَوْد الخيل إلى الأعداء، يقول[1]:

أَحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ في أُحَادِ ... لُيَيْلَتُنَا المَنُوطَةُ بالتَّنادِ
كأنَّ بَنَاتِ نَعْشٍ في دُجَاهَا ... خَرَائِدُ سَافِرَاتٌ في حِدَادِ
أُفَكِّرُ في مُعَاقَرَةِ المَنَايَا ... وَقَوْدِ الخَيْلِ مُشْرِفَةَ الهَوَادِي
زَعِيمٌ لِلْقَنَا الخَطِّيِّ عَزْمِي ... بِسَفْكِ دَمِ الحَوَاضِرِ والبَوَادِي
إلى كم ذا التَّخَلُّفُ والتَّواني ... وكم هذا التَّمادِي في التَّمَادِي
وشُغْلُ النَّفْسِ عن طَلَبِ المَعَالي ... بِبَيْعِ الشِّعْرِ في سُوقِ الكَسَادِ

لنلحظ هذا الامتداد والتكثيف الهائلَيْن للزمن في البيت الأول؛ فالشعور النّسبي الذاتي بطول الزمن الحاضر، جعلَ شاعِرَنا يحسّ أنّ هذه الليلة ـ لطولها ـ موصولة، وممتدّة إلى يوم القيامة.. لأنه يترقّب انقضاءها وزوالها بسرعة، لينطلق للحرب، وطَلَب المعالي وتحصيلها.

المواجهة المستمرّة بين الزمن الخارجي (الطبيعي)، والزمن الداخلي (الإنساني):

«**الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يكون ما هو**»[2]؛ أي إنّ الرفض *سمة أساسية تميّز الإنسان من غيره من الكائنات، فهو كائن طموح يسعى دائماً إلى الأفضل، وإلى بلوغ الكمال.. لكنّ مجريات الزمن والظروف المحيطة تقف دائماً بالمرصاد، من هنا ينشأ الرفض. ويجد هذا الإنسان ذاتَه في مواجهةٍ مع الزمن، فيصفه بالظلم حيناً وبالطيش حيناً آخر؛ لأنه لم يحقق له الظروف التي يتمناها، وبسبب هذا الرفض يبقى الإنسان متوجِّساً من الزمان*[3]..

(1) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، الأبيات 1 ـ 6، ص 294 ـ 296. بنات نعش: كواكب معروفة. مشرفة الهوادي: طِوال الأعناق.
(2) ألبير كامو، الإنسان المتمرِّد، ترجمة: نهاد رضا، ط1، 1963م، ص20.
(3) انظر: لؤي خليل، الدهر في الشعر الأندلسي، ص 78، 79.

وقد ذكرنا صوراً كثيرة من رفض شاعرنا لكل ما حوله من ظواهر فاسدة استنكرها وحاول تغييرها[1]، وسنذكر الآن صوراً أخرى: يقول:

أَفَاضِلُ النَّاسِ أَغْرَاضٌ لِذَا الزَّمَنِ   يَخْلُو مِنَ الهَمِّ أَخْلاَهُمْ مِنَ الفِطَنِ

وإنَّما نحنُ في جيلٍ سَوَاسِيَةٍ   شَرٌّ على الحُرِّ مِنْ سُقْمٍ على بَدَنِ[2]

حولي بِكُلِّ مكانٍ منهم خِلَقٌ   تُخطي إذا جئت في استفهامها بِمَنِ

نلمح خلال الأبيات المرارة والحقد على الدهر والناس، ذلك الدهر الذي لم يحقّق للمتنبي ما أراد. وتلك المرارة التي تظهر ممضّة كالحة يفسّرها كثرة «**الذّم**» ومعانيه وألفاظه، فلم يخل بيت من ألفاظ الذم: أخلاهم من الفطن، شر على الحر من سقم على بدن، خِلَق، تخطي إذا جئت في استفهامها بمن.

ويقول:

وَلَمْ أَرَ مِثْلَ جيرَانِي وَمِثْلِي   لِمِثْلِي عند مِثْلِهم مُقَامُ

بأرضٍ ما اشْتَهَيْتَ رأيتَ فيها   فليسَ يَفُوتها إلاّ الكِرَامُ

فَهَلاّ كانَ نَقْصُ الأَهْلِ فيها   وكان لأَهْلِها منها التَّمَامُ[3]

فهذه اللحظة المؤسِّسة للاغتراب الوجودي، لا تفتأ تشفّ عن توترها الداخلي الخاصّ وتُسَرِّبه إلى ذات الشاعر.. ومن هذا الجانب يكون الإلحاح على المقارنة بين ذاته وذواتهم **(البيت الأول)**، وهذه المقارنة «**تكشف عن احتدام الحركة داخل الذات، وعن محاولة الامتداد بهذه الحركة إلى الخارج، لإحداث نوع من التوازن**»[4].. والأبيات على الرغم من انقطاعها عن الآخر، فإنّ وراءها إنساناً كاملاً يتمنّاه المتنبي.

ـ كما رفض شاعرنا ظاهرة الحسد، وضاق وتبرَّم بالحُسَّاد، حتى ليبلغ به الأمر أن يسمّي ابنه مُحَسَّداً، فهو لا يحسد أحداً والناس كلهم له عدوّ وحاسد:

---

(1) ارجع لفقرة: (**عقم الزمن الحاضر وفراغه) و(الزمان في مضامينه الشعرية / الشكوى، والثورة والتمرّد**).

(2) القصيدة 267 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 3، ص 452، 453.

(3) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، الأبيات 15 ـ 17، ص 360.

(4) د. وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 88.

وَمَـا لِكَـلاَمِ النَّـاسِ فيمـا يُـرِيبُنِي أُصُـولٌ وَلاَ لِقَائِلِيـهِ أُصُـولُ
أُعَـادَى علـى مـا يُوجِبُ الحُـبَّ لِلْفَتَـى وَأَهْـدَأُ وَالأَفْكَـارُ فِـيَّ تَجُـولُ
سِـوَى وَجَـعِ الحُسَّـادِ دَاوِ فإنَّـهُ إذا حَـلَّ في قَلْـبٍ فلـيسَ يَحُـولُ
ولا تَطْمَعَـنْ مِـنْ حاسِـدٍ في مَـوَدَّةٍ وإِنْ كُنْـتَ تُبْـدِيها لـه وتُنِيـلُ[1]

لنلحظ هذا التحليل النفسي العميق لنفسية الحاسد، ولنلحظ السِّمات الأسلوبية الخاصّة التي وضّحت فكرة شاعرنا عن الحسد والحساد: حيث جانس جناساً تاماً بين (أصول) و(أصول)[2] في البيت الأول، وفي البيت الثاني يرتدّ أبو الطيّب إلى ذاته، ويناجيها مناجاة حزينة، معتمداً التضاد والتقابل؛ إذ لا يستطيع أن يفهم كيف يُعَادى على علمه وفضله وتقدّمه في الشعر، فذلك ممّا يوجب (الحُبّ)، لا (العداوة).. وتلفتُ انتباهَنا المفارقةُ التي تدعو إلى السخرية من هؤلاء الحسّاد: فشاعرنا مطمئنّ، ساكن، لا يحسد أحداً، وهم لا يهدؤون ولا يفترون عن تلمُّس سقطاته. كما اعتمد التقديم والتأخير، حيث قدم المفعول (سوى) على الفعل (داوِ)، وقد ساهم هذا التقديم في رسم الحركة النفسية القلقة لذات شاعرنا، التي يئست من مداواة قلب الحاسد المريض، المفطور على الحقد والكراهية..

_ ويصل توجّسه من الناس إلى حدّ إخفاء كل أحواله عنهم، فالشكوى لهم مذلّة وشماتة، وهم يظهرون غير ما يبطنون:

وَلاَ تَشَـكَّ إلى خَلْـقٍ فَتُشْمِتَهُ شَـكْوى الجَرِيحِ إلى الغِرْبَانِ والـرَّخَمِ
وكُـنْ علـى حَـذَرٍ لِلنَّـاسِ تَسْـتُرُهُ ولا يَغُـرَّكَ مِـنْهُمْ ثَغْـرُ مُبْتَسِـمِ[3]

ـ هذه المواجهة ـ بين شاعرنا والحُسّاد بصورة خاصة، وبينه وبين المجتمع بكل ما يمور فيه من ظواهر فاسدة، بصورة عامة ـ هي صراع بين ممارسة

---

(1) القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، الأبيات 56 ـ 59، ص 126.
(2) الأولى بمعنى الكذب الذي لا أصل له، والثانية بمعنى: لا أنسابَ لهم تُعْرَف بها أصولهم.
(3) القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، البيتان 33، 34، ص 423. الرخم: طائر من الجوارح الخسيسة.

شاعرنا لوجوده الأصيل الخاص بتحديد مصيره، وبين الذين يقفون في وجه تحقيق هذا الوجود الأصيل ويريدونه وجوداً زائفاً، مهما كانت الدوافع (**الحسد، الغيرة، عدم تقدير شاعرنا حقَّ قدره..**)، وكما يوضح فولر: «**القلق يقتضي اختياراً بين الوجود اللاشخصي غير الأصيل، والوجود الأصيل الخاص بتحديد المصير الذاتي. وهو يقتضي أن يأخذ الإنسان على عاتقه مصيره**»[1]، فشاعرنا متمسِّك باختياره الإرادي الحرّ النّابع من ذاته، والذي لا يُفْرَض عليه من الخارج:

أَعْطَى الزَّمَانُ فما قَبِلْتُ عَطَاءَهُ   وأَرَادَ لي فَأَرَدْتُ أَنْ أَتَخَيَّرَا[2]

ـ ومن صور المواجهة بين الزمن الخارجي الطبيعي، والزمن الداخلي الإنساني، ما صَوَّره المتنبي في شعره من وصفِ المواجهة أو الصّراع الذي جرى بين بدر بن عمّار، والأسد، ويمكننا حسبان هذه المواجهة سرداً أو قصةً، تحتوي على زمن داخلي، لأنّ أبطالها أو الشخصيات النّاشطة فيها كلها توجد في الزمن، وتعمل فيه، والأحداث الواردة فيها تعمل أيضاً في داخل الزمن. أمّا الزمن الخارجي، فهو يتقدّم في خطٍّ مباشر وبنظام ثابت من الماضي، إلى الحاضر، إلى المستقبل، يقول شاعرنا:

أَمُعَفِّرَ اللَّيْثِ الهِزَبْرِ بِسَوْطِهِ   لِمَنِ ادّخَرْتَ الصّارِمَ المَصْقُولا
وَقَعَتْ على الأَرْدُنِّ مِنْهُ بَلِيَّةٌ   نُضِدَتْ بِهَا هَامُ الرِّفَاقِ تُلُولا
وَرْدٌ إذا وَرَدَ البُحَيْرَةَ شَارِباً   وَرَدَ الفُرَاتَ زَئِيرُهُ والنِّيلا
مُتَخَضِّبٌ بِدَمِ الفَوَارِسِ لابِسٌ   في غِيلِهِ مِنْ لِبْدَتَيْهِ غِيلا
في وَحْدَةِ الرُّهْبَانِ إلاّ أنَّهُ   لا يَعْرِفُ التّحْرِيمَ والتّحْلِيلا
يَطَأُ الثَّرَى مُتَرَفِّقاً مِنْ تِيهِهِ   فَكَأَنَّهُ آسٍ يَجُسُّ عَلِيلا
وَيَرُدُّ عُفْرَتَهُ إلى يَافُوخِهِ   حتّى تصيرَ لِرَأْسِهِ إكْلِيلا
وَتَظُنُّهُ مِمَّا يُزَمْجِرُ نَفْسُهُ   عنها لِشِدَّةِ غَيْظِهِ مَشْغُولا

---

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد، هيدجر راعي الوجود، ص63، عن (**فولر**).
(2) القصيدة 120 ـ الديوان، ج1، البيت 14، ص 414.

ألقـــى فريَسَــــتَهُ وَبَرْبَـــرَ دُونَهَــــا وقَرُبْـــتَ قُرْبـــاً خَالَــــهُ تَطْفِـــيلا
مـــــازَالَ يَجْمَــــعُ نَفْسَـــــهُ فِي زَوْرِهِ حتَّـى حَسِـبْتَ العَـرْضَ مِنْـهُ الطُّـولا
وَيَـــدُقُّ بالصَّـــدْرِ الحِجـــارَ كأنَّـــهُ يبغـي إلى مـا في الحَضِـيضِ سَـبِيلا
سَـــبَقَ التِقَاءَكَـــهُ بِوَثْبَـــةِ هَـــاجِمٍ لَـــوْ لَـــمْ تُصَـــادِمْهُ لَجَـــازَكَ مِـــيلا
خَذَلَتْــــهُ قُوَّتُــــهُ وَقَــــدْ كافَحْتَـــــهُ فاسْتَنْصَـــرَ التَّسْـــلِيمَ والتَّجْـــدِيلا
قَبَضَـــتْ مَنِيَّتُــــهُ يَدَيْـــهِ وَعُنْقَـــهُ فكأنَّمـــــا صـــــادَفْتَهُ مَغْلُــــولا
مـا كُـلُّ مَـنْ طَلَـبَ المَعَـالي نَافِـذاً فيهـا ولا كُـلُّ الرِّجَـالِ فُحُـولا(1)

فالأحداث تبدأ في اللحظة الحاضرة، حين هاجَ بدر بن عمار الأسدَ عن بقرةٍ افترسـها، فوثب الأسـد على كفل فرسـه وأعجله عن سَلّ السـيف، فضـربه بسوطه ضربةً قاضية.. وكان لهذا الأسد ماضٍ حافل بالأحداث، فكل مسافر كان يمرّ بنهر الأردن، كان هذا الأسد يعصف به، ويضيفه إلى قائمة القتلى الذين ترك رؤوسهم كالتلول المجتمعة فوق بعضها، وكان إذا زأر في طبرية، بلغ زئيره العراق ومصر، فَيُحْدِث صوته رُعباً لا مثيل له في قلب كل من سمع هذا الصوت.. ومات هذا الأسد ميتةً مُشَرِّفَةً إذ كان بإمكانه الفرار، ولكنه آثر أن يتقدَّم إلى منيّته، ويبادرها مبادرة الفارِس الشجاع..

ولنلاحظ اعتماد شاعرنا على الزمن المضارع (**الحاضر**) في الأبيات التي يصف فيها حالة الأسد قبيل موته، أكثر من اعتماده على الزمن الماضي.. وقد يكون تغليب الحاضر على الماضي، من باب الحرص على استمرارية الحدث، أو قدرته على الانتشار نحو الماضي خلفاً، ونحو المستقبل أماماً.. وعلى كل حال، فتنويع الأزمنة بين الماضي والحاضر يمنح حيوية زمنية وحَدَثِيّة وحركيّة للكلام بإخضاعه للمراوحة بين حالَتَيْن زمنيتَيْن مختلفتَيْن.. وأرى أنّ شاعرنا رمز بهذا الصّراع إلى الصّراع بينه وبين الزمن؛ فبدر بن عمار يمثّل الزمن،

---

(1) القصيدة 201 ـ الديوان، ج2، الأبيات 17 ـ 20، 22 ـ 25، 27، 33، 34، 38 ـ 40، 49، ص 204 ـ 209. الغيل: الأَجَمة ـ الغابة، العفرة: الشعر المجتمع على قفاه، اليافوخ: الرأس، الزور: وسط الصدر، الحجار: جمع حجر، وهو الصخرة، التَجديل: مصدر جدَّلَه إذا طرحه على الجدالة، وهي الأرض.

والأسد، صاحب المملكة الصّوتية الهدّارة، والقلب الجريء، والموقف المشرِّف إذ واجه موته بإقدام لا مثيل له، هو رمز للمتنبي..

ـ وأودّ الإشارة، قبل أن أختم هذه الفقرة، إلى رأي بلاشير في مواجهة المتنبي لكل مَنْ حوله، فهو يراه متشائماً، يقول: «.. **بَيْدَ أنّ هذا المتشائم الذي يُنادي بِبُطلان الأشياء جميعاً، يؤمن، مع ذلك، بجرأة، بقيمته الذّاتية.. فليس ثمّة مقارنة ممكنة بينه وبين أمراء العرب المغلوبين على أمرهم، والجنود المرتزقة القابضين على زمام الأمور، فهو حائزٌ على ما حُرِم منه الأولون ألا وهي العبقرية الشعرية التي ترفعه إلى مصاف أبي تمام والبحتري**»[1] على أنني أخالف بلاشير في قوله: (**المتشائم**)، فالمتنبي ليس متشائماً، ولا ينادي ببطلان الأشياء جميعاً، إنّما ينادي بتغيير العادات القبيحة، والسلوك غير المسؤول، الذي يقود المجتمع إلى الذّلّ والمهانة والخضوع للغير، والبعد عن فضائل الأخلاق، وفهم الأشياء فهماً سقيماً خاطئاً..

زمن التجربة / زمن التقلّب المستمر:

الإنسان كائن متحرِّك، له هدف في هذه الحياة.. وحركته في الحياة إذا كانت متوافقة مع هدفه، سَعِدَ هذا الإنسان، وشَقِيَ إذا كانَتْ معاكسة لهدفه، وتألَّمَ أشدّ الألم[2].. وبرأيي: كلّ حركة تحرّكها المتنبي في حياته، كان يسعى لتكون متوافقة مع الهدف السّامي الذي وضعه نصب عينيه مذ كان صبيّاً يافعاً (**المجد والعزّ والشرف والولاية، والحب والحنان**).. هذا سرّ فرحه الشديد الذي يسطع في كلِّ بيتٍ قاله يوم التقى بدر بن عمار، وكذلك سرّ هدوئه النفسي ـ النِّسْبي ـ في مدّة وجوده عند سيف الدولة؛ فهما رجلان شريفان كريمان، رأى المتنبي نفسَه متجسِّداً في كلٍّ منهما ـ كما تمثَّل قلبُه الحبَّ الصّادق الحقيقي عند سيف الدولة[3]ـ .. ويوم قام بحركة سفره إلى مصر، ظَنَّها ـ للوهلة الأولى ـ تتناسب مع هدفه، ظنَّ السعادة والفرح قد التقياه أخيراً، ولكن سرعان ما تبيّن له أنّ هذه الحركة لا تتناسب البتّة مع هدفه، بل هي ضد هذا الهدف، فشقي أشدّ الشقاء..

---

(1) أبو الطيب المتنبي: دراسة في التاريخ الأدبي، ص 95.

(2) انظر: د. محمد راتب النابلسي، السّعادة والرّضا، دمشق، دار الإصلاح، ط1، 2008م، ص7، 8 (**بتصرّف**).

(3) راجع فقرة الزمن الماضي / تجربة الحب.

يقول شاعرنا ملخِّصاً لنا رحلة حياته، وتغرّبه الأبديّ:

ـ تَغَـرَّبَ لا مُسْـتَعْظِماً غَيْـرَ نَفْسِـهِ ولا قَابِـلاً إلاّ لِخَالِقِـه حُكْمَـا
ولا سَـالِكاً إلاّ فُـؤَادَ عَجَاجَـةٍ ولاَ واجِـداً إلاّ لِمَكْرُمَـةٍ طَعْمَـا
يَقُولـونَ لـي مـا أنـتَ في كُـلِّ بلـدةٍ ومـا تبتغـي مـا أبتغـي جَلَّ أَنْ يُسْـمَى[1]

***

ـ أَلِفْـتُ تَرَحُّلـي وجَعَلْـتُ أرضـي قُتُـودِي والغُرَيْـرِيَّ الجُـلاَلاَ
علـى قَلَـقٍ كـأنَّ الـرِّيح تَحْتِـي أُوَجِّهها جَنُوبـاً أو شَـمَالاَ[2]

والرّحيل في شعر المتنبي يمثّل فعلاً متحدّياً للزمان والمكان على حدّ سواء، وهدفه تغيير واقع المتنبي نحو الأفضل، لذلك كانت حياة شاعرنا رحيلاً مستمرّاً، وكانت ذاته في تعبٍ وشقاءٍ، وقلَق دائم..

ـ فالذات فيه"[3]" تواجه مصاعب الطريق، وتتحدّى حرّ النهار وبرد الليل:

ـ أَلاَ لَيْـتَ يَـوْمَ السَّـيْرِ يُخْبِـرُ حَـرُّهُ فَتَسْـأَلَهُ واللَّيْـلَ يُخْبِـرُ بَـرْدُهُ[4]

***

ـ أُعَـرِّضُ للرِّمَـاحِ الصُّـمِّ نَحْـرِي وَأَنْصِـبُ حُـرَّ وَجْهِـي لِلْهَجِـيرِ
وَأَسْـرِي في ظَـلامِ اللَّيْـلِ وَحْـدِي كـأَنِّي مِنْـهُ في قَمَـرٍ مُـنِيرِ[5]

لنلحظ هنا أنَّ شاعرنا يلتزم بالمضارع الذي يؤكّد وجود الماضي في الحاضر، وجود التجربة بأكملها في كل لحظة من الحياة، كما لو كانت التجربة تُعَاش من جديد مع كل استعادة لها..

ـ ورغم كلِّ هذا العناء في قطع القِفار، فهو يرى لذّته في ذلك:

ذَرَانـي والفَـلاةَ بـِلا دَلِيـلٍ وَوَجْهـي والهَجِـيرَ بـِلا لِثَـامِ

---

(1) القصيدة 242 ـ الديوان، ج2، الأبيات 24 ـ 26، ص 384. العجاجة: الغبار.
(2) القصيدة 200 ـ الديوان، ج2، البيتان 15، 17، ص 196. قتودي: جمع قتد، وهو خشب الرحل، الغريري: المنسوب إلى غرير، فحل من الإبل كان في الجاهلية تُنسَب إليه كرام الإبل. الجلال: كالجليل ـ أي العظيم.
(3) أي في هذا الرحيل.
(4) القصيدة 81 ـ الديوان، ج1، البيت 30، ص 326.
(5) القصيدة 112 ـ الديوان، ج1، البيتان 5، 6، ص 399، 400.

فـــإنِّي أسْـــتَرِيحُ بـــِذِي وَهــــذَا   وَأَتْعَـــــبُ بالإنَاخَـــــةِ والمُقَــــــامِ[1]

إنّـه «**ألم تتخلّله اللـذة، ولـذة محكومـة بـالألم**»[2].. فشاعرنا يستلذّ الألم والعذاب، والألم في حدّ ذاته كثيراً ما يكون مَعْبَراً للّذّة.. نجد هذا لدى الشعراء المتيّمين، ولدى أصحاب المبادئ والقيم الذين يعانون في سبيل مبادئهم وأهدافهم.

ـــ هـذا وقـد أثبتت دراسات زمنية أنّ *الغرائز والمشاعر الجنسيّة* (**emotions**) *عندما تثار، فإنها تكون سبباً لتسارع زمنيّ هائل، وقد أُعطِيَتْ لهذا التسارع تفسيرات نفسانية وفزيولوجية وعصبيّة*[3]، ومهما يكن فإنّ الذي يقضّي حياته كلّها في بحرٍ من الغرائز يُحدِث خللاً فاحشاً في تقدير الزمن، وهذا ما يفسِّر هروب الشباب والأحداث من وطأة المشاكل باللجوء إلى شتّى أنواع الغرائز، حتى أكثرها حيوانية، وهذا ما نلاحظه سارياً في عصر المتنبي.. ولهذا فهو يشكو مِمَّنْ حَوْلَه أنهم فارغون من الهمّ، لا يقدّرون الزمن حقَّ قدره:

أَفَاضِلُ النَّـاسِ أَغْـرَاضٌ لِـذَا الـزَّمَنِ   يَخْلُـو مِـنَ الهَـمِّ أَخْلاَهُـمْ مِـنَ الفِطَـنِ

حـولي بـِكُلِّ مكـانٍ مـنهم خِلَـقٌ   تُخطـي إذا جئـتَ في اسـتفهامها بِـمَنِ[4]

وما نعت المتنبي لهم بالخِلَق، إلاّ لأنهم ميّتو القلب، جهلوا الوقتَ وقيمته وقدرَه، فهربوا من تبعات الحياة وآمالها وآلامها، كالأَنْعام.. ولكنّ شاعرنا، على العكس منهم، يقدّر قيمة الوقت، ولا يلتفت إلى كل هذه الغرائز التافهة:

لَوْلا العُلَـى لم تَجُبْ بي ما أَجُوبُ بِهَا   وَجْنَـاءُ حَـرْفٌ ولا جَـرْدَاءُ قَيْـدُودُ

وكَـانَ أَطْيَـبَ مِـنْ سَـيْفِي مَضَـاجَعَةً   أَشْـبَاهُ رُوْنَقِـهِ الغِيـدُ الأَمَالِيـدُ[5]

---

(1) القصيدة 251 ـ الديوان، ج2، البيتان 2، 3، ص 409.

(2) د. وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 148.

(3) انظر: محمد بن موسى بابا عمي، مفهوم الزمن في القرآن الكريم، ص 286. عن هول (**Hall**).

(4) القصيدة 267 ـ الديوان، ج2، البيتان 1، 3، ص 452، 453.

(5) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيتان 3، 4، ص 335. الوجناء: الناقة الصلبة الشديدة، الجرداء: الفرس القصيرة الشعر، القيدود: الطويلة، الأماليد: الناعمات المستويات القامات.

فشاعرنا له هدف سامٍ في الحياة، لذلك فهو مضطر لترك كل الملذّات من حوله، والجهاد في سبيل تحقيق هذا الهدف، والحركة في طلبه.. فالتجربة تدلّ على أنّ «**المجد والنجاح والإنتاج تظلُّ أحلاماً لذيذة في نفوس أصحابها، لا تتحوّل حقائق حيَّة إلاّ إذا نفخ فيها العاملون من روحهم، ووصلوها بما في الدنيا من حركة**»(1).

- وظلّ شاعرنا - دون كلل أو ملل - يرحل من مكان إلى آخر؛ «**فما دام المكان لا يتساوق مع المطامح فالحركة هي البديل، فينهض تارِكاً المكان وما يخصّه من الزمان مغترباً مع زمانه.. ولكنه يجد نفسه سائراً إلى اللامتناهي، إلى بحارٍ ما لهنّ سواحل، فيغرق في بحرٍ من الحزن والأسى العميق، والحيرة الوجودية**»(2):

وَمَا زِلْتُ طَوْداً لا تَزُولُ مَنَاكِبِي ... إلى أَنْ بَدَتْ للضَّيْمِ فِيَّ زَلازِلُ
كأنِّي مِنَ الوَجْنَاءِ في ظَهْرِ مَوْجَةٍ ... رَمَتْ بِي بِحَاراً ما لَهُنَّ سَوَاحِلُ
يُخَيَّلُ لي أنَّ البِلادَ مَسَامِعِي ... وأنِّيَ فيها ما تَقُولُ العَوَاذِلُ(3)

فلحظة أبي الطيّب الرّوحيّة لا تتلاقى مع لحظته الواقعيّة اليوميّة، بل تناقضها، وهذا سِرّ مأساته واغترابه..

- ووسيلة شاعرنا المفضّلة للسّفر هي ناقته، ونجد هذه الناقة تحمل صفات القوّة والثّبات والمضاء، فهي تستمدّ صفات صاحبها المتنبي ذاتها:

نَحْنُ رَكْبٌ مِلْجِنٍّ في زِيِّ نا ... سٍ فَوْقَ طَيْرٍ لها شُخُوصُ الجِمَالِ
مِنْ بَنَاتِ الجَدِيلِ تَمْشِي بِنَا في الـ ... ـبِيدِ مَشْيَ الأيَّامِ في الآجَالِ(4)

---

(1) محمد الغزالي، جدِّد حياتك، (**دون مكان**)، ط1، 1956م، ص 59.

(2) صالح زامل، تحوُّل المثال، ص57.

(3) القصيدة 194 ـ الديوان، ج2، الأبيات 6، 9، 10، ص 166، 167، الوجناء: الناقة الشديدة، يخيَّل لي أنّ البلاد مسامعي: يخيَّل إليَّ أنّ البلاد تلفظني فلا أستقر فيها، كما لا يستقرّ في مسامعي كلام العذَّال.

(4) القصيدة 197 ـ الديوان، البيتان 10، 11، ص 177. الجديل: فحل كريم كانت العرب تنسب إليه الإبل.

لنلحظ هذه التشبيهات (**نحن كالجنّ في إلفة المجاهل والفلوات، وركائبنا كالطير في سرعة قطعها للمسافات، وهي تقطع بنا المفاوز قطع الأيام للآجال حتى تفنيها**).. هذه التشبيهات نحسّ آثار الزمن عليها، فهي توحي بالسرعة الخاطفة، واختصار الزمن والمسافات.. وشاعرنا يعمد هنا إلى هذه التشبيهات المتلاحقة في محاولة منه للرَّبط بين العالَميْن الخارجي (**الزمن ـ الأيام..**)، والداخلي، في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالَميْن في ذاته القَلِقَة التي لا تكاد تجد مستقرّاً لها في أيّ مكان..

ـ وهذه النّجائب تمضي مصمِّمة، كصاحبها، تبغي أن تبدِّل الأيّام والأحوال:

تُبَدِّلُ أيَّامِي وَعَيْشِي وَمَنْزِلِي
نَجَائِبُ لا يُفْكِرْنَ في النَّحْسِ والسَّعْدِ[1]

ـ وقد يلجأ شاعرنا إلى ناقته، بعد أن يكون قد انطلق، في البداية نحو الماضي، وهو إذ يرى أنّ الماضي لن يرجع، فما عليه إلاّ الارتحال، فقد تكون الرحلة وحدها، القادرة على خلق مستقبل أفضل، وتغيير الحاضر السّيء:

شِيَمُ اللّيَالي أَنْ تُشَكِّكَ نَاقتي صَدْري بها أَفْضَى أَمِ البَيْدَاءُ
فَتَبِيتُ تُسْئِدُ مُسْئِداً في نيِّها إِسْآدهَا في المَهْمَهِ الإِنْضَاءُ
أَنْسَاعُهَا مَمْغُوطَةٌ وخِفَافُهَا مَنْكُوحَةٌ وَطَرِيقُهَا عَذْرَاءُ
يَتَلَوَّنُ الخِرِّيتُ مِنْ خَوْفِ التَّوَى فيها كما يَتَلَوَّنُ الحِرْبَاءُ[2]

فمن عادة الليالي أن تُبعِد على شاعرنا طلبته فتكلّفه طول الأسفار، حتى تحمل ناقته على الشكّ فيه: أصدره أوسع من البيداء أم البيداء أوسع من صدره؟

---

(1) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، البيت 9، ص 348.

(2) وكان في الأبيات قبلها يتأسف على زمان وصله مع الحبيبة ويذكر أيامه الماضية معها.. القصيدة 4 ـ الديوان، ج1، الأبيات 9 ـ 12، ص 94، 95. الإسآد: إدمان السير، أو سير الليل خاصة. النيّ: الشحم والسمن. الإنضاء: مصدر أنضاه ينضيه إذا أهزله. الأنساع: جمع نسع وهو سير كهيئة العنان يشد به الرحل، المغط: المدّ، خفافها منكوحة: أي مثقوبة بالحصى، الخرّيت: الدليل، التوى: الهلاك.

لِمَا ترى من سعة صدره وتجلّده وصبره على المشقّات والأسفار.. لنلاحظ هذه المشاركة الوجدانية للناقة، وإحساسها بشعور صاحبها، فالناقة، كما تبدو صورتها في شعر المتنبي «**مزيج من عالم الشاعر الداخلي والعالم الخارجي، ورغبة في تطويع الخارجي، ومطابقته للداخلي بشكل متشابك معقّد**»[1]..

- كما ذكر شاعرنا الخيل، واعتزّ به، واتخذ منه أداةً لمواجهة الزمن، يقول أبو الطيب:

أعـزُّ مكـانٍ في الـدُّنى سَـرْجُ سَابـحٍ ... وخَيْـرُ جَلِـيسٍ في الزَّمَـانِ كِتَـابُ[2]

فالعنصر الحركي في الحصان (**سابح**)، اتخذ منه شاعرنا أداةً لإحداث تغيير معاكِس لحركة الزمن، تغيير نحو الأفضل.

ويقول:

وَجَـدْتُ أَنْفَـعَ مَـالٍ كُنْـتُ أَذْخَـرُهُ ... مـا في السَّوابـقِ مِـنْ جَـرْيٍ وتَقْرِيـبِ
لَمَّـا رَأَيْـنَ صُـرُوفَ الـدَّهرِ تَغْـدِرُ بـي ... وَفَـيْنَ لـي وَوَفَـتْ صُـمُّ الأَنَابِـيبِ
فُـتْنَ المَهَالِـكَ حتَّـى قـالَ قائِلُهَـا ... مـاذا لَقِينـا مِـنَ الجُـرْدِ السَّـرَاحِيبِ
تَهْـوِي بِـمُنْجَرِدٍ لَيْسَـتْ مَذَاهِبُـهُ ... لِلُـبْسِ ثَـوْبٍ ومَـأْكُولٍ ومَشْـرُوبِ
يَـرَى النُّجُـومَ بِـعَيْنَيْ مَـنْ يُحَاوِلُهَـا ... كأنَّهـا سَـلَبٌ في عَـيْنِ مَسْـلُوبِ[3]

عندما تحدّث شاعرنا عن خيله استخدم الأفعال الماضية (**رَأَيْنَ، وَفيْنَ، فُتْنَ..**) ليعبّر عن تجربته مع الخيل؛ إذ وجدها تقيه من حدثان الدهر ونوبه وتفي له.. وعندما أراد التحدّث عن ذاته، انتقل للأفعال المضارعة (**تهوي، يرى، يحاولها..**)، ليعبّر عن صفاتٍ قائمةٍ في ذاته، متجدّدة باستمرار، تلازمه كظلّه (**رجل جاد في الأمور، ماضٍ فيها لا يردّه شيء، ولطموحه وبعد همّته، يطمع في**

(1) د. عبد العزيز محمد شحادة، الزمن في الشعر الجاهلي، ص 196، 197.

(2) القصيدة 37 - الديوان، ج1، البيت 18، ص 200.

(3) القصيدة 35 ــ الديوان، ج1، الأبيات 36 ــ 40، ص 187، 188. السوابق: الخيل، التقريب: ضرب من العَدْو، السراحيب: جمع سرحوب، وهو الفرس الطويل، وقوله بمنجرد: يعني نفسه.

إدراك النجوم..)، فشاعرنا ليست رحلاته للبس ثوبٍ، أو للترف في الطعام والشراب، وإنّما طِلْبَتُه المعالي.. وبهذا «**تتّضح الوظيفة التطهيريّة للرحلة من حيث هي تبديد لكثافة الجسد، وقطع لروابطه وعقباته، ومغامرة به في السبل الموحشة، والمهولة، والمحفوفة بخطر الموت والهلاك، من أجل تنقيته وتأمين العبور من خلاله إلى الوجود الأكمل**»(1).

ـ وكثيراً ما كان شاعرنا، في رحلاته وتنقّلاته، يتحفنا بأوصافٍ بديعة، لكنها مطبوعة بطابع نفسه وذاته.. ونلاحظ أنه، في وصفه، كان يوقف الزمن، أحياناً، ليتمعّن في وصف شيءٍ ما يعجبه أو يلفت انتباهه، كما في قوله، في شعب بوّان:

مَغَانِي الشِّعْبِ طِيباً في المَغَاني ... بِمَنْزِلَةِ الرَّبِيعِ مِنَ الزَّمَانِ
ولكنَّ الفتى العربيَّ فيها ... غَرِيبُ الوَجْهِ واليَدِ واللِّسَانِ
مَلاَعِبُ جِنَّةٍ لَوْ سَارَ فيها ... سُلَيْمَانٌ لسَارَ بِتَرْجُمَانِ
طَبَتْ فُرْسَانَنَا والخَيلَ حتّى ... خَشِيتُ وإنْ كَرُمْنَ مِنَ الحِرانِ
لها ثَمَرٌ تُشِيرُ إلَيْكَ مِنْهُ ... بأَشْرِبَةٍ وقفْنَ بِلا أَوَانِي
وَأَمْوَاهٌ تَصِلُّ بها حَصَاهَا ... صَلِيلَ الحَلْيِ في أيدي الغَوَاني
ولو كانَتْ دِمشقَ ثَنَى عِنَانِي ... لَبِيقُ الثُّرْدِ صِينِيُّ الجِفَانِ
مَنَازِلُ لم يَزَلْ منها خَيَالٌ ... يُشَيِّعُني إلى النّوبَنْذَجَانِ
يقولُ بِشِعْبِ بَوَّانٍ حِصَانِي ... أَعَنْ هذا يُسَارُ إلى الطِّعَانِ(2)

لنلحظ كيف يتوقّف شاعرنا ـ مع خيله وركابه ونجائبه ـ أمام هذا الشِّعْب، وفي الوقت ذاته يوقف زمن حركته، كأنّه يوقف مجرى الزمن.. يقول عبد العالي بو طيّب: «**قد يحدث أَنْ يشتدّ الإبطاء إلى حدّ التوقّف، نحن إذْ ذاك**

---

(1) د. وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 195.

(2) القصيدة 276 ـ الديوان، ج2، الأبيات 1 ـ 4، 8 ـ 10، 13، 17، ص 480 ـ 483، طباه: دعاه، الحران في الدواب: أن تقف ولا تبرح المكان. تصلّ: تصوّت. اللبيق: الحاذق. الثرد: جمع ثريد، وهو الخبز يفت ويبل بالمرق. صيني الجفان: أي أنّ جفانه صينيّة.

نطالع وصفاً... فالوصف إنّما يتوطّد على حساب المجرى الزمني»[1] للعمل الفني.. ولنلحظ أيضاً كيف كان هذا الوصف، مرآة لنفس أبي الطيب؛ فهو يُظْهِر إعجاباً شديداً بالشِّعب، الذي يشبه الربيع في الأزمنة، ويخاف على فرسانه وخيله أن تستميلها المناظر الخلاّبة، فيطول بها الوقوف.. إلاّ أنّه يشعر بغربةٍ غامضة وهو يتأمّل تلك المناظر، وخيال منازل دمشق يتبعه ولا يفارق ذهنه.. ثم يُسْقِط مشاعره وأحاسيسه على حصانه، الذي يسأله: أعن هذا المكان يُسَار إلى الطعان والنِّزال؟.. فيتجاذبه، هنا، إحساسان: إحساس خفيّ بالمَلَل لكثرة الأسفار التي لا طائل من ورائها، وإحساس آخر بالعنفوان والإقدام يدفعه دفعاً للاستمرار فيما هو عليه من السفر والترحال..

ـ وفي أحيان أخرى، كان شاعرنا يحرّك الزمن ـ في أوصافه ـ بحيويّة لا مثيل لها، متنقّلاً من حالة لأخرى، ومن صيغة زمنية إلى أخرى، يقول:

لا أُبْغِضُ العِيسَ لكنِّي وَقَيْتُ بِهَا   قَلْبِي مِنَ الحُزْنِ أو جِسْمِي من السَّقَمِ
طَرَدْتُ من مِصْرَ أَيْديها بِأَرْجُلِها   حتّى مَرَقْنَ بنا مِنْ جَوْشَ والعَلَمِ
في غِلْمَةٍ أَخْطَرُوا أرواحهم وَرَضُوا   بما لَقِينَ رِضَا الأَيْسَارِ بالزُّلَمِ
تَبْدُو لنا كُلَّما أَلْقَوْا عَمَائِمَهُمْ   عَمَائِمٌ خُلِقَتْ سُوداً بِلاَ لُثُمِ
بِيضُ العَوَارِضِ طعَّانُونَ مَنْ لَحِقُوا   مِنَ الفَوَارِسِ شَلاَّلُونَ لِلنَّعَمِ
قَدْ بَلَّغُوا بِقَنَاهُمْ فَوْقَ طَاقَتِهِ   وَلَيْسَ يَبْلُغُ ما فيهم مِنَ الهِمَمِ
في الجاهِلِيَّةِ إلاَّ أَنَّ أَنْفُسَهُمْ   مِنْ طِيبِهِنَّ بِهِ في الأَشْهُرِ الحُرُمِ
تَخْدِي الرِّكَابُ بِنَا بيضاً مَشَافِرُها   خُضْراً فَرَاسِنُها في الرُّغْلِ واليَنَمِ
مَكْعُومَةً بِسِيَاطِ القَوْمِ نَضْرِبُهَا   عَنْ مَنْبِتِ العُشْبِ نَبْغي مَنْبِتَ الكَرَمِ
وأَيْنَ مَنْبِتُهُ مِنْ بَعْدِ مَنْبِتِهِ   أبي شُجَاعٍ قَرِيعِ العُرْبِ والعَجَمِ
عَدِمْتُهُ وكأنّي سِرْتُ أَطْلُبُهُ   فما تَزِيدُني الدُّنيا على العَدَمِ

---

(1) إشكالية الزمن في النص السردي، مقالة في مجلة: فصول، العدد 2، صيف 1993م، المجلد 12، ص 140.

مازِلْـتُ أُضْـحِكُ إبِلـي كُلَّمـا نَظَـرَتْ   إلى مَــن اخْتَضَـبَتْ أَخْفَافُهَـا بِـدَمِ
أُسِـيرُهَا بَـين أصْـنَامٍ أُشَـاهِدُها   ولا أُشَـاهِدُ فيهـا عِفَّـةَ الصَّـنَمِ
حتّـى رَجَعْـتُ وأقلامـي قَوَائِـلُ لـي   المَجْـدُ لِلسَّـيفِ لـيس المَجْـدُ لِلْقَلَـمِ[1]

فشـاعرنا يتنقّل بحيوية مـن الـزمن الحاضـر: (**لا أبغـض العيـس**) إلى الـزمن الماضي: (**وقيتُ بها، طردتُ من مصر، أخطروا أرواحهم، رضوا، لقين**)، وعندما أراد الانتقـال لوصـف الحـدث، ووصـف الرفقـة الـتي كانـت معـه، وحالـة سـير الركاب بهم، انتقل للزمن الحاضر، ولصيغ مبالغة اسم الفاعل التي تفيد معاني «**التجـدّد والاسـتمرار والحـال**»[2]: (**تبـدو، طعّـانون، شـلاّلون، يبلـغ، تخـدي، نضربها، نبغي**).. ولمّا أراد الحديث عن أمرٍ فاته، لم يجد أفضل من الماضي للتعبير عن ذلك: (**عَدِمْتُه..**) ثمّ انتقل أخيراً للزمن الحاضر الذي يفيد الاستمرار، عندما أراد أن يقرِّر حالةً أو نتيجةً وصل إليها، وغدت قناعةً لديه، بعد كل هذه الأسفار والرحلات: (**أُسيرها، أشاهدها، ولا أشاهد، قوائل لي..**) كما استخدم الأفعال النّاقِصة: (**ما زِلْتُ أُضْحِك، ليس المجد للقلم**) التي تفيد معنى «**المستقبل المتجدِّد القريب أو البعيد**»[3]..

.. هـذه الرحلـة الـتي يقطعهـا أبـو الطيـب في الصـحراء، هـي رمـز لرحلتـه في الحياة، المليئة بالأخطار وخَيْبات الأمل (**ضَحِكُ إبِله عندما تنظر إلى مَنْ جَشَّمَها جوب الفلوات إليه، يعكس ضحكَه هو، وسخريتَه المُرّة عندما أنزل آماله في قومٍ لم يكونوا أهـلاً لـذلك**)، وهـذا الأمـل الـذي يجـري وراءه (**أن يجـد نظـيراً لفاتِك بعد موته**)، هـو رمـز لأملـه هـو، الـذي يتراءى لـه الآن كالسّـراب بعـدما أدرك حقـاً أنـه لـن يبلـغ مطلوبَـه.. وهـذه الحيرة الـتي يعانيهـا أثنـاء رحلتـه ـ فهـو

---

(1) القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، الأبيات 6، 7، 9 ـ 13، 15 ـ 17 ، 20 ـ 23، ص 418 ـ 421. جـوش والعلـم: مكانـان، الـزلم: السـهم مـن سـهام الميسـر، شـلالون: طـرّادون، النعم: الماشية. تخدي: تسرع، المشافر: جمع مشفر، وهو للبعير بمنزلة الشفة للإنسان، الفراسن: جمع فرسن، لحم خف البعير، الرغل والينم: نبتان. كعم البعير: شدَّ فمه كيلا يعض أو يأكل، ومثله: عكم.

(2) انظر: محمد عبد الرحمن الريحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م، ص 143، 402.

(3) المرجع السابق، ص61، 95 ـ 98.

يتخبّط في مسيره بين هؤلاء القوم الذين هم كالأصنام ـ هي رمز لحيرته في رحلة الحياة، ومتاهة الزمن.. حيرته من انقلاب الموازين؛ فالمجد والشرف يحظى بهما القوي الغني المتجبِّر الذي ليس له من الأخلاق شيءٌ، على حساب الضعيف الفقير، حتى لو كان هذا الفقير علاّمةً أديباً يبدع في استخدام قلمه وعقله..

[3]ـ الزمن المستقبل:

المستقبل: *ما لم يكن له وجود بَعْد، بل يكون زمان الإخبار عنه قبل زمان وجوده*[1].. والمستقبل هو المجال الثالث الذي يعيش فيه الإنسان من حيث هو موجود زماني، لا يملك أن ينفكّ بحالٍ من أيّ بعدٍ من أبعاده، وهو يرتبط بمعاني الأماني والرّجاء، واللحظة التي يقرّر فيها المرء «**ماذا سيفعل**» لا تقلّ ثقلاً عن هواجس الماضي «ماذا فعلت»، لو فعلت كذا أو كذا.. «**فجميعها آلام، الأولى مشحونة بالأمل والرجاء والتمنّي، والأخرى مشحونة بالحسرة والندم واللوعة..**»[2]..

والمستقبل يجذبنا نحوه جذباً، وهذا *الجذب المستمرّ الذي يحفزنا إلى التقدّم في طريق الزمان هو السبب في أننا لا نكفّ عن العمل، فكل فعل هو عروج على المستقبل، أو هو تطاول على الزمن المقبل*[3]..

ومن عادة أبي الطيب في شعره، أن ينظر إلى المستقبل دوماً، ويصف لنا ما سيكون منه بَعْدُ، وما يتوقّع أن يكون.. فالشاعر الحقّ هو الذي «**يملك الرؤية الخالصة، ويتحدث إلى المستقبل حديثه لوجود محدود يحسّ دبيب خطواته، ويشعر بنبضه، وينفتح على وجوده، ويعين القلوب على الإحساس به**»[4]، وهذا ما نجده في شعر المتنبي..

---

(1) انظر: د. عصام نور الدين، الفعل والزمن، ص40.

(2) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، مكتبة مصر، (د.ت)، ص258.

(3) انظر: د. زكريا إبراهيم، برجسون، ص265.

(4) د. عبد الغفّار مكاوي، الحاضر السرمدي.. واللحظة الخالدة، مقالة في: مجلة الحكمة، ليبيا، جامعة الفاتح، العدد الثالث، السنة الثانية، تشرين الأول 1978م، ص 51.

مجال التوقّع والأمل والانتظار:

الآمال مجال فسيح يرتاده الإنسان، فهو يرجو أن يحقّق شيئاً في المستقبل، وهو يخطّط لأفعالٍ في الغد.. وهي مجال تعويضيّ لدى شاعرنا؛ فمهما ادلهمّت الخطوب في وجهه، حتى ولو كان الموت نفسه، فهو متطلّع إلى المستقبل يأمل فيه السرور[1].. فرغم الأحزان التي عاناها، بفراق سيف الدولة ومَنْ يحبّ، ثمّ تأخُّر كافور في وفائه بوعده، بقي متعلّقاً بآماله:

وَإِنْ تَأَخَّرَ عنِّي بَعْضُ مَوْعِدِهِ ... فَمَا تَأَخَّرُ آمَالِي وَلاَ تَهِنُ[2]

ـ وأماني شاعرنا معلّقة دائماً بالمستقبل:

ولابُدَّ مِنْ يَوْمٍ أَغَرَّ مُحَجَّلٍ ... يَطُولُ اسْتِماعي بَعْدَهُ للنَّوَادِبِ[3]

ويقول:

وَإِنْ عَمَرْتُ جَعَلْتُ الحَرْبَ وَالِدَةً ... والسَّمْهَرِيَّ أخاً والمَشْرَفيَّ أَبَا

بِكُلِّ أَشْعَثَ يَلْقَى الموتَ مُبْتَسِماً ... حتَّى كأنَّ لهُ في قَتْلِهِ أَرَبَا[4]

جاءت (**جعلتُ**) بصيغة الماضي، فَعَدَل عن (**سأجعل**) إلى (**جعلت**) ليحقّق وقوعه لا محالة، فكأنّه قد وقع، لثقته الأكيدة بالتغلّب على الأوضاع السّيّئة المزرية، وتجاوزها للأفضل.

ـ والرّاصد لحياة المتنبي يجد تكيّفه مع قانون التغيّر، غير ملتفت إلى الماضي على أنه مثل أعلى دائماً، وإنّما يحاول خَلْقاً جديداً.. ويظلّ هاجسه البحث عن الزمان الجديد، يقول:

أَحُلْماً نَرَى أَمْ زَمَاناً جَدِيدَا ... أَمِ الخَلْقُ في شَخْصِ حَيٍّ أُعِيدَا

تَجَلَّى لَنَا فَأَضَأْنَا بِهِ ... كأنَّا نُجُومٌ لَقِينَا سُعُودَا[5]

---

(1) انظر: د. محمد بن حسن الزير، الحياة والموت في الشعر الأموي، ص 258، 259.

(2) القصيدة 271 ـ الديوان، ج2، البيت 24، ص 471.

(3) القصيدة 34 ـ الديوان، ج1، البيت 9، ص 176.

(4) القصيدة 24 ـ الديوان، ج1، البيتان 36، 37، ص 157، 158.

(5) القصيدة 68 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص 301، 302.

فهو يهجم ـ في هذه القصيدة ـ على مدح بدر بن عمار دون مقدمات، وهذا يعكس أمله الكبير، وفرحه بهذا اللقاء.. وقد نظر شاعرنا إلى الزمن ـ هنا ـ على أنه عنصر خلاّق ومُنْتِج، ولا غرابة في ذلك، فالزمن هو «**الشرط الدائم لتحويل الصيرورة إلى كينونة، والقوّة إلى الفعل، والنقص إلى الكمال، ويصبح اتجاه الزمن ـ إذن ـ تلك الحالة التي نتعلّق فيها بالاعتقاد بتحقيق الآمال والأماني بفرصة الخلق والتقدّم، وبالجهد والكدّ كوسيلة لتحصيل السعادة الشخصيّة والخلاص**»(1)

ـ فشاعرنا، دائماً، يستشرف المستقبل، ويبحث عن الأفضل، وعن الزمن الجميل المشرق:

أَعِيدُوا صَبَاحِي فَهْوَ عِنْدَ الكَوَاعِبِ وَرُدُّوا رُقَادِي فَهُوَ لَحْظُ الحَبَائِبِ(2)

فاستخدامه كلمة (**الصباح**) لها مدلولات كثيرة موحية، فالصباح فترة زمنية من النهار تتيح للضوء أن ينتشر عبر الفضاء الرّحيب، وهو أجمل أوقات النهار، عادة، والصباح هو فتوّة النهار، وشبابه، وعنفوانه، ويتجلّى فيه جمال الزمان.. وفي جمال الزمان، وجمال لحظ الحسناوات، تشاكُل وانسجام..

ـ ومِنْ أنماط النظر إلى المستقبل، أيضاً، المشاريع والمخطّطات، والمشروع *تصميم عملي لحالة مستقبليّة تعتمد عليّ أنَا، وكون الإنسان ينتوي ويقصد بعض المشروعات، يعني عند (**ريكور**) أنّ الممكن يسبق الفِعْلي*(3).. وبالفِعْل كان شاعرنا المتنبي كثيراً ما يَعْرِض (**لِلْمُمْكِن**)، ويخطّط لمشاريعه المستقبليّة التي ينويها.. ونلحظ أنه يستخدم المضارع بعد السين، وسوف، ولعلّ، وسائر ما يدلّ على الزمن المستقبل، كقوله:

ـ سَأَطْلُبُ حَقِّي بالقَنَا وَمَشَايخٍ كَأَنَّهُمُ مِنْ طُولِ مَا التَثَمُوا مُرْدُ(4)

***

ـ سَيَصْحَبُ النَّصْلُ مِنِّي مِثْلَ مَضْرِبِهِ وَيَنْجَلِي خَبَرِي عَنْ صِمَّةِ الصِّمَمِ

---

(1) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 76.

(2) القصيدة 34 ـ الديوان، ج1، البيت 1، ص 174.

(3) انظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م، ص 80.

(4) القصيدة 70 ـ الديوان، ج1، البيت 2، ص 305.

لأتــركَنَّ وُجُــوهَ الخَيْــلِ سَــاهِمَةً   والحَــرْبُ أَقْــوَمُ مِــنْ سَــاقٍ علــى قَــدَمِ
ميعَــادُ كُــلِّ رَقيــقِ الشَّــفْرَتَيْنِ غــداً   وَمَنْ عَصَى مِنْ مُلُوكِ العُرْبِ والعَجَمِ[1]

فالممكن دوماً يسبق الفعليَّ، ويعتمد هذا على الإمكانات التي يمتلكها الشخص ذاته.. فحين أقرّر القيام بشيء، فأنا أقرّر نفسي، وأجد نفسي، وأؤكّدها بأفعالي، وعلى حدّ تعبير ريكور: «**كما يفتتح المشروع الإمكانات أمامي في العالم، فإنه يفتتح إمكانات جديدة في نفسي، ويكشفني لنفسي كإمكان لأداء فعل. فتكشف قدرتي ـ على ـ الوجود عن نفسها في قدرتي ـ على ـ القيام بفعل**»[2]، يقول شاعرنا:

إذا فَلَّ عَزْمِي عَنْ مدىً خَوْفُ بُعْدِهِ   فَأَبْعَدُ شَيْءٍ مُمْكِنٌ لم يَجِدْ عَزْمَا[3]

لنلحظ أنّ (**الممكن**) الذي حدّده أبو الطيّب، يُعَدّ مكوِّناً جوهرياً في فهم ذات المتنبي؛ فهو يعكس لنا تلك الهمّة، وهذا العَزْم الذي يتسلّح به، وهو[4] صفة ضرورية عند الإنسان كي يكون قادراً على القيام بأي مشروعٍ ما..

ـ ويُطَمْئِن أبو الطيّب، الإنسانَ المُقْبِل على إنجاز مشروع ما، ويشجّعه على القيام بما ينويه، من غير خوفٍ أو وَجَل، مُسْتَلْهِماً تجربة روحه السّامية الصافية، التي تبدو خبيرة بأسرار النفس البشرية، فيقول لنا: إنّما يصعب الأمر على النفس قبل وقوعه، فإذا وقع سَهُل وهان:

(**1**) القصيدة 231 ـ الديوان، ج2، الأبيات 17، 19، 30، ص 337، 339.

(**2**) الوجود والزمان والسرد، ص 80.

(**3**) القصيدة 242 ـ الديوان، ج2، البيت 31، ص 385.

(1) أي العزم.

(2) المقطعة 272 ـ الديوان، ج2، البيت10، ص473.

(**5**) أكثر ما أعجبني في هذه الشخصية، هذا (**العَزْم**) الذي تتصف به، والعزم صفة رائعة وصف الله ﷻ بها أنبياءه: (**أولو العَزْم**)، ومن المُلاحَظ أنها تكررت في شعر شاعرنا بصورة لافتة للنظر، واصفاً بها ذاته، يقول مثلاً:

أخــو هِمَــمٍ رحّالَــةٌ لا تــزال بــي   نَــوىً تقطــع البيــداءَ أو أقطــعُ العُمــرَا
ومَــنْ كــان عَزْمــي بــين جَنْبَيْــه حَثَّــهُ   وصَــيَّرَ طُــولَ الأرضِ في عَيْنِــهِ شِــبْرَا

القصيدة 19 ـ الزيادات، البيتان 10، 11، ص 23.

كُلُّ مَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الصَّعْبِ فِي الأَنْـ ـفُسِ سَـهْلٌ فيهـا إذا هُـوَ كَانَـا[1]

ـ وأرى أنّ شاعرنا المتنبي، لِمَا يمتلك من هذه المؤهِّلات وهذا العَزْم الذي ليس له نظير[2]، هو إنسان (**إيجابيّ**)، فالإيجابيّة تعني أن يكون الإنسان كائناً فعّالاً في مجتمعه، يتمتّع برغبة عميقة في تغيير كل شيء نحو الأفضل، منطلِقاً من ذاتِه..

ـ ونشير، هنا، إلى ظاهرة مهمّة وُجِدت في حياة شاعرنا، وتحدّث عنها في شعره، وهي ظاهرة تَنَبُّئِهِ وإحساسه القويّ بما يمكن أن يحدث في المستقبل، والتنبُّؤ يعني *أَنْ نُسْقِط على المستقبل ما أدركناه في الماضي، أو أن نتصوّر تأليفاً جديداً في داخل نظام جديد لعناصر قديمة سبق لنا إدراكها*[3].. وقد أشرنا سابقاً إلى بيته الذي قاله يوم أراد فراق عضد الدولة، وفيه يلمِّح تلميحاً عجيباً إلى نهايته التي بات يستشعرها:

وَأَيًّا شِئْتِ يا طُرُقي فَكُوني أَذَاةً أو نَجَاةً أو هَلاكَا[4]

هل كان المتنبي يقرأ الغيب حين قال هذا القول"[5]؟.. ربما لم يؤتَ شاعرنا هذه المقدرة العجيبة التي آتاها الله ﷻ بعض الأنبياء، ولكنه ـ كأي إنسان ـ

---

(1) ويقول:

ـ قَدْ هَوَّنَ الصَّبْرُ عِنْدي كُلَّ نازلة وَلَيَّنَ العَزْمُ حَدَّ المَرْكَبِ الخَشِنِ

القصيدة 267 ـ الديوان، ج2، البيت 13، ص 454.

ـ فَإِنْ أَمْرَضْ فَمَا مَرِضَ اصْطِبَاري وَإِنْ أُحْمَمْ فَمَا حُمَّ اعْتِزَامِي

القصيدة 251 ـ الديوان، ج2، البيت 39، ص 413.

ـ سَلَكْتُ صُرُوفَ الدَّهْرِ حتى لَقِيتُهُ على ظَهْرِ عَزْمٍ مُؤْيَدَاتٍ قَوَائِمُهُ

القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيت 32، ص 273.

وانظر أيضاً: القصيدة 235 ـ الديوان، ج2، البيت 12، ص 346، والقصيدة: 284 ـ الديوان، ج2، البيتان 18، 19، ص 504.

(3) انظر: د. زكريا إبراهيم، برجسون، ص 255.

(4) القصيدة 169 ـ الديوان، ج2، البيت 38، ص 65.

(5) خاصّة وأنّه أعقبَه ببيت آخر يفيد المعنى ذاته:

ومَا أَنَا غَيْرُ سَهْمٍ فِي هَوَاءٍ يَعُودُ وَلَمْ يَجِدْ فيهِ امْتِسَاكَا

يمكن أن تكون لديه درجةٌ عالية جداً من الحساسية، كما يمكن أن يكون قد أوتي مَلَكة (**الحَدْس**) فَحَدَسَ بأمرٍ سيكون في المستقبل، وهو هلاكه في الطريق، وهذا ما حصل فعلاً.. يقول جان بول سارتر:«**الأنا موضوع حَدْس خاص، ومن شأن هذا الحدس أن يدرك الأنا وهو قابع خلف الوَعْي المتأمِّل..**»[1].

- ويوم عاتب سيف الدولة، في قصيدته التي مطلعها:

وَاحَــرَّ قَلْبَــاهُ مِمَّــنْ قَلْبُــهُ شَــبِمُ   وَمَـنْ بِجِسْـمي وَحَـالي عِنْـدَهُ سَـقَمُ[2]

عبَّر بصورة واضحة عمّا يحسّه في داخله من قرب نهاية صداقتهما التي آذنت بالانهدام؛ فهو ينبِّه إلى الرّحيل والسفر والفراق، ويبيِّن خطّ سيره الذي سينتهجه، وكل ذلك في المستقبل القريب، ولمّا يحدث بعد، يقول:

يَــا مَــنْ يَعِــزُّ علينــا أَنْ نُفَــارِقَهُمْ   وُجْـدَانُنَا كُـلَّ شَـيْءٍ بَعْـدَكُمْ عَـدَمُ

أرى النَّـوَى تقتضـيني كـلَّ مَرْحَلَـةٍ   لا تَسْـتَقِلُّ بهـا الوَخَّـادَةُ الرُّسُـمُ

لَـئِنْ تَـرَكْنَ ضُـمَيْراً عَـنْ مَيَامِنِـنَا   لَيَحْدُثَـنَّ لِمَـنْ وَدَّعْـتُهُمْ نَـدَمُ[3]

إذا تَرَحَّلْـتَ عَـنْ قَـوْمٍ وَقَـدْ قَـدَرُوا   أَنْ لا تُفَـارِقَهُمْ فـالرَّاحِلُونَ هُـمُ

لنلحظ أنّ شاعرنا يعبّر بالأفعال التي تحمل معنى المستقبل، سواء الأفعال المضارعة المسبوقة بفعل يدلّ على الرؤية القلبية المستقبليّة: (**أرى.. يقتضيني، لا تستقلّ**)، أو الماضي المسبوق بظرف من ظروف المستقبل: (**إذا ترحّلتَ**)، أو اسم الفاعل الذي يدلّ على الحال والاستقبال (**فالراحلون هم**)، أو المضارع المقترن بنون التوكيد الثقيلة (**ليحدثنّ**).. فالمستقبل هو الذي ينبّهنا على سرّ الزمان، فنرى الماضي والحاضر في ضوء المستقبل، ويبدأ التوقّع القَلِق للنّهاية..

- ويتجلّى إبداع شاعرنا في ابتكار المعاني وتوليدها، في ظاهرة (**التوقُّع واستشراف المستقبل**) هذه، فهو مولَع بإسباغ صفة: العِلْم بالأمر قبل وقوعه،

---

(1) تعالي الأنا موجود، ص66.

(2) القصيدة 220 ـ الديوان، ج2، ص288.

(3) القصيدة السابقة، الأبيات 24، 31، 32، 33، ص 292، 293. الوخّادة: الإبل التي تسير سيراً سريعاً، الرسم: جمع رسوم، وهي الناقة التي تؤثّر في الأرض بأخفافها لسيرها الشديد. ضمير: جبل عن يمين الراحل إلى مصر من الشام قريب من دمشق.

على ممدوحيه، من باب الحَدْس أو صحّة الظّنّ والتفرُّس، يقول، مثلاً، في مدح علي بن إبراهيم التنوخي:

وَيَعْرِفُ الأَمْرَ قَبْلَ مَوْقِعِهِ فَمَا لَهُ بَعْدَ فِعْلِهِ نَدَمُ[1]

- وفي مدح أبي عبادة بن يحيى البحتري:

مَاضِي الجَنَانِ يُرِيهِ الحَزْمُ قَبْلَ غَدٍ بِقَلْبِهِ مَا تَرَى عَيْنَاهُ بَعْدَ غَدِ[2]

وفي مدح سيف الدولة:

إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعاً مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الجَوَازِمُ[3]

فإذا نوى سيف الدولة أن يفعل أمراً في المستقبل، مضى ذلك الذي نواه (**أي تَمَّ الأمر بالفعل**) قبل أن يُقال له لا تفعل.. وفي بيت سابق لهذا البيت، يبدع المتنبي في تصوير استباق سيف الدولة للزمن، وثقته الأكيدة بالنصر في (**معركة الحدث**)، يقول:

بَنَاهَا، فَأَعْلَى، والقَنَا تَقْرَعُ القَنَا ومَوْجُ المَنَايَا حَوْلَهَا مُتَلاَطِمُ[4]

وقد حلّل د. خليل الموسى البنية العميقة لهذا البيت، متجاوزاً البنية السطحية، يقول: «**..فالنصّ لا ينقل خبراً عاديّاً، وإنما هو ينقل حالة؛ فقد قدّم الشاعر فعل البناء على فعل القتال، وهذا مخالف للعادة، والمألوف والمنطق، فلا يكون البناء في مكان يكون فيه القتال إلاّ بعد انجلاء المواقف والنتائج، وكأنّ الشاعر يريد من ذلك أن يقول أو يلمّح إلى أنّ ثقة سيف الدولة بالنصر كانت قاطعة قبل أن يبدأ بالقتال وقبل أن يسير بجيشه إلى هذا الحصن،**

---

(1) القصيدة 236 ـ الديوان، ج2، البيت 14، ص 352.

(2) القصيدة 66 ـ الديوان، ج1، البيت 9، ص 293.

(3) القصيدة 223 ـ الديوان، ج2، البيت 13، ص 299. والأمثلة التي تدلّ على هذا المعنى (استشراف المستقبل) كثيرة في شعره، يقول، أيضاً، في مدح بدر بن عمار:

نَفَتِ التَّوَهُّمَ عَنْهُ حِدَّةُ ذِهْنِهِ فَقَضَى علَى غَيْبِ الأُمُورِ تَيَقُّنَا

أَمْضَى إِرَادَتَهُ فسوفَ لَهُ قَدٌ واسْتَقْرَبَ الأقصى فَثَمَّ لَهُ هُنَا

يعني أنّ ما يكون من العزائم مستقبلاً عند غيره يَعُدُّه ماضياً لأنه سيقع لا محالة. / القصيدة 265 ـ الديوان، ، ج2، البيتان 13، 15، ص 446، 447.

(4) القصيدة 223 ـ الديوان، ج2، البيت 9، ص 298.

ولذلك كان البناء والقتال في لحظة واحدة، وكأنّ الأمير يختصر الزمان للاحتفال بالنصر والبناء، وفي هذا التقديم دهشة ومفاجأة»[1].

وأرى أنه يمكننا مقارنة حالة اختصار الزمن - التي صوّرها المتنبي في هذا البيت، والبيت الذي يليه[2] - حتى لتبدو الأحداث المتوالية كأنّها متراكبة وتحدث في زمن واحد، بالحالة ذاتها التي صوّرها الله ﷻ على لسان الذي أوتي علماً من الكتاب، مخاطباً النبي سليمان عليه السلام:

قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ{النمل/40}

فما أَتَمَّ كلامَه، حتى كان عرش بلقيس، ماثلاً، أمام النبي سليمان عليه السلام، والفارق واضح بين الآية القرآنية، والبيت الشعري؛ فتعبير الآية القرآنية أبلغ، والزمن كان أسرع.. لِكنْ يكمن الجمال في شعر أبي الطيب، في أنّه حاول أن يقترب من بلاغة القرآن في تصوير سرعة الزمن الخاطِف، ومخالفة العادة والمألوف..

الأبديّة والخلود:

جاء في كتاب التعريفات أنّ الأبد «**هو استمرار الوجود في أزمنة مقدَّرة غير متناهية في جانب المستقبل**»[3]، وفي الكشّاف للتهانوي: «**الأبد مدّة لا يُتَوَهَّم انتهاؤها بالفكر والتأمُّل البتة**»[4] فالأبد إذاً، هو الزمن المطلق غير المحدَّد، أو هو دوام الوجود في المستقبل..

أمّا الخلود، فهو الدّوام والبقاء في الزمان والمكان لمدة طويلة، وقيل البقاء السّرمدي[5]، ومن ذلك قوله تعالى: **﴿وَمَا جَعَلْنَا لِبَشَرٍ مِّن قَبْلِكَ الْخُلْدَ أَفَإِن مِّتَّ فَهُمُ الْخَالِدُونَ﴾**[6].

---

(1) د. خليل الموسى، جماليات القصيدة في شعر أبي الطيب المتنبي، ص 126.

(2) هو الذي ذكرناه سابقاً: إذا كان ما تنويه...

(3) الجرجاني (ت 816 هـ)، التعريفات، اعتنى به مصطفى أبو يعقوب، بيروت، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، 2006م، ص11.

(4) التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم د. رفيق العجم، تحقيق د. علي دحروج، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996م، ج1، ص84، 85.

(5) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (**خلد**)، وانظر: د. كريم زكي حسام الدين، الزمان الدّلالي، ص44.

(6) سورة الأنبياء، الآية34.

ـ وقد أدركَتْ الفلسفةُ القديمة الأبديّةَ أو السَرمديّة على نحوَيْن اثنَيْن: النحو الأول هو النظر إليها على أنها ديمومة ما هو ثابت لا يتغيّر أبداً، بل يظلّ على حاله باستمرار، والثاني ديمومة ما هو دوري، أي ما يمرّ دائماً بدور واحد وعلى حال واحدة[1].

ـ والمسيحيّة قالَتْ بشرف اللامتناهي على المتناهي، واللامتناهي عندها هو الخطّ المستمرّ المفتوح باستمرار الذي لا تتكرّر فيه لحظة مرّتين، بل يسير كضلع القطع الزائد إلى اللانهاية[2]..

ـ ويُعَدّ المتصوّفة المسلمون من أهمّ مَنْ عنوا بهذه التجربة، *وسموها باسم (الآن الدّائم)*[3]*، وهي أبداً في حاضر، لأن لا شيء منها يمضي، أو سيأتي، بل ما هو الآن، هو أبداً.*

ـ وفي العصر الحديث نجد **(لوك)** يقرّر أنّ فكرة السّرمديّة *مستمدّة من الانطباع الأصلي ذاته الذي انبثقت عنه فكرة الزمان* ***(أي فكرة التوالي والاستمرار)****، لكن مع الاستمرار إلى غير نهاية. ومن هنا انتهى لوك إلى أنّ السّرمديّة هي تصوّر زمان لا بداية له ولا نهاية*[4].

ـ ويرى **(هانز ميرهوف)** في **(الزمن في الأدب)** أنّ الأبديّة تعني *اللازمان.. إنها صفة من صفات الخبرة التي تقع فيما بعد الزمن الفيزيائي وخارجه*[5].

ـ ونأتي إلى رأي شاعرنا المتنبي في **(الأبدية والخلود)**؛ فقد ورد ذكر **(الأَبَد)** مع مشتقّاته، في ستة عشر موضعاً في شعره، كما ذكر **(الخلود)** في ثلاثة عشر موضعاً. يقول مثلاً:

لَمْ أُجْرِ غَايَةَ فِكْرِي مِنْكَ فِي صِفَةٍ   إلاَّ وَجَدْتُ مَدَاهَا غايَةَ الأَبَدِ[6]

(1) انظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 82.

(2) انظر المرجع السابق، ص 83.

(3) انظر: د. حسام الدين الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص 129، 135.

(4) انظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ص 575.

(5) ص 62.

(6) القصيدة 66 ـ الديوان، ج1، البيت 14، ص 294.

يقول الواحدي: **لم أتفكّر في صفة من صفاتك إلاّ وجدتُ غايتها لا تنتهي كغاية الأبد، وهو الدهر الذي تطول غايته ولا يفنى إلاّ بعد فناء الدنيا وانقطاعها**[1].. من هنا نستنتج أنّ المتنبي يؤمن بأنّ الزمن مخلوق وسينتهي عند نهاية الدنيا، وإيمانه هذا لا ينفي أنه يؤمن بخلود الزمان ـ على صورة أخرى هي الأبديّة ـ ليس في الدنيا، بل في الآخرة. فـ **(الأبد)** كما عَرَفه معظم الفلاسفة المسلمين، لا يفنى بفناء الدنيا وانقطاعها، كما يقول الواحدي، بل هو حياة ثانية، باقية، لا تفنى ولا تزول..

ويقول:

يَـــرُوعَهُمْ مِنْـــهُ دَهْـــرٌ صَـــرْفُهُ أبَـــداً   مُجَـــاهِرٌ وَصُـــرُوفُ الـــدَّهَرِ تَغْتَـــالُ[2]

فاستخدامه اسم الفاعل **(مجاهر)** بعد **(أبداً)** أفاد معنى الدوام والبقاء على مدى الدهر.

ـ فهو يتمنّى الخلود لممدوحه، لكنه يعلم أنه لا سبيل للخلود في الدنيا:

ـ وَمِـــنْ مُنَانَـــا بَقَـــاؤُهُ أَبَـــداً   حتَّـــى يُعَـــزَّى بِـــكُلِّ مَوْلُـــودِ[3]

***

ـ وَلَـــوْ جَـــازَ الخُلُـــودُ خَلَـــدْتَ فَـــرْداً   ولكِـــنْ لَـــيْسَ للـــدُّنيا خَلِيـــلُ[4]

***

ـ وَلَـــوْ لَـــمْ أَخَـــفْ غَيْـــرَ أَعْدائِـــهِ   عَلَيْـــــهِ لَبَشَّـــــرْتُهُ بِـــــالخُلُودِ[5]

لنلاحظ اقتران ذكر (الخلود) و(الأبد) في هذه الأبيات، بذكر (لو) التي هي حرف امتناع لامتناع، وكذلك اقترنت في البيت الأول بالمُنى، مما يدلّنا على إيمان الشاعر باستحالة الخلود في هذه الدنيا (تجربة دينية)، كما يدلنا على اغترابه (تجربّة إنسانية)؛ فقوله: (ليس للدنيا خليل) يعكس حزناً دفيناً، فالدنيا غدّارة، لا ينال فيها المرء ما يستحقّ، بل غالباً ما يُسْحَق، ويضطر إلى التخلّي عن أعظم وأسمى أمانيه..

---

(1) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، ج1، ص 181.
(2) القصيدة 212 ـ الديوان، ج2، البيت 30، ص 236.
(3) القصيدة 55 ـ الديوان، ج1، البيت 27، ص 243.
(4) القصيدة 170 ـ الديوان، ج2، البيت 17، ص 69.
(5) القصيدة 63 ـ الديوان، ج1، البيت 10، ص 289.

ـ فالمتنبي يؤمن باستحالة خلود الإنسان في الدنيا، مع إمكانية ذلك في الحياة الثانية الأبدية، كما يرى أنّ الروح لا تفنى، بل الذي يفنى هو الجسد فقط، يقول:

قَالَـتْ: فَـلا كَـذَبَتْ شَـجَاعَتُهُ   أَقْـدِمْ فَنَفْسُـكَ مَـا لَهَـا أَجَـلُ[1]

فالنفس خالدة، وهي إذا غادرت الجسم عادت إلى عالمها، ونجده يردّد هذا المعنى في شعره:

ـ وَمَـنْ ضَـاقَتِ الأَرْضُ عَـنْ نَفْسِـهِ   حَـرًى أَنْ يَضِـيقَ بِهـا جِسْـمُهُ[2]

ـ فَهَـذِهِ الأَرْوَاحُ مِـنْ جَـوِّهِ   وهَـذِهِ الأَجْسَـامُ مِـنْ تُرْبِـهِ[3]

يقول د. علي شلق: «**وكأني به يرى الجسوم أوعية للنفوس، تحرّكها النفوس فإذا بليت الجسوم عادت النفوس إلى عالمها، فالجوهر نفسيّ لا عرضيّ**»[4].

ويقول شاعرنا أيضاً:

وفي الجِسْـمِ نَفْـسٌ لا تَشِـيبُ بِشَيْبِـهِ   وَلَـوْ أَنَّ مـا في الوَجْـهِ مِنْـهُ حِـرَابُ

لَهَـا ظُفُـرٌ إِنْ كَـلَّ ظُفْـرٌ أُعِـدُّهُ   ونَـابٌ إذا لم يَبْـقَ في الفَـمِ نَـابُ

يُغَيِّـرُ منّـي الـدَّهْرُ مـا شَـاءَ غَيْرَهَـا   وَأَبْلُـغُ أقصـى العُمْـرِ وَهْـيَ كَعَـابُ[5]

وينبثق من هذه الصورة الصراع بين الزمان (**العمر ـ الوجود**) والأماني (**القيم**) متجسِّدة في شباب الروح، وتقودنا هذه الأبيات إلى انفصال الجسد عن الروح؛ فالمتنبي يسلِّم بفناء الجسد، ولا يسلِّم بفناء الروح..

ـ أمّا مسألة (**القِدَم**)، فقد ذكرها المتنبي في شعره ذكراً عارضاً، دون التعمُّق في معناها الفلسفي، ذَكَر (**القديم والقِدَم**)[6] سبع مرات.. والقِدَم، أو

---

(1) القصيدة 214 ـ الديوان، ج2، البيت 20، ص 249.

(2) المقطعة 254 ـ الديوان، ج2، البيت 10، ص 417.

(3) القصيدة 40 ـ الديوان، ج1، البيت 12، ص 211.

(4) الزمان في الفكر العربي والعالمي، ص 235.

(5) القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، الأبيات 5 ـ 7، ص 198. وارجع إلى فقرة: الزمن الماضي / الموت، فقد ذكرنا أمثلة أخرى على خلود الروح، وفناء الجسد، عنده.

(6) راجع المعجم الشعري لألفاظ الزمان في شعر المتنبّي.

الأزليّة، مسألة اختلف فيها القدماء كثيراً[1]، لكننا نذكر تعريف د. حسام الدين لها، يقول:«**الحياة التي هي دائماً كلية، كاملة، وليس في أية نقطة منها تنقسم إلى فترات أو أجزاء، والتي تنتمي إلى الوجود الحقيقي لا لسبب سوى وجودها ذاته، .. هذه هي الأزلية**»[2].

يقول شاعرنا، مثلاً، في هجاء كافور:

فَإِنَّــهُ حُجَّــةٌ يُــؤذِي القُلُــوبَ بِــهَا مَــنْ دِينُــهُ الــدَّهْرُ والتَّعْطِيـلُ والقِـدَمُ[3]

فشاعرنا ذكر (القِدَم) هنا، على أنه أحد العقائد التي انحرف بها أصحابها عن وجه الحق، كالدهرية الذين يقولون إن الدهر هو الله، والمُعَطِّلة الذين يشككون في حكمة الباري - جل شأنه - ويظنون أن الناس معطّلون عن صانع يدبّرهم.. ولعل هذا يدلنا على توحيد أبي الطيّب، وإيمانه بالله، الذي لا تشوبه شائبة. فالتوظيف الشعري لكلمة (القدم) هنا يكاد يكون معدوماً؛ إذ اقتصر على التوظيف الفلسفي.

ويقول مخاطباً نفسه:

أَحَــقُّ عَــافٍ بِــدَمْعِكَ الهِمَــمُ أَحْـدَثُ شَــيْءٍ عَهْـداً بِـهَا القِـدَمُ[4]

لجأ شاعرنا لأسلوب التفضيل: أحقُّ..، أحدث..، ليظهر المفارقة بين هذه الهمم التي صارت دارسة بالية، وبين ما يجب أن تكون عليه في الواقع، ولا يخلو هذا الأسلوب من السخرية والتهكّم بهذه الهمم الخائرة، الضعيفة.. كما استخدم الطباق بين (أحدث، القدم) الذي ساهم في تعميق هذا المعنى وتأكيده، فالقِدَم خلاف الحدوث، لأنّ المحدثات تتأخّر عن القِدَم، وإذا كان القدم أحدث الأشياء عهداً بالهمَم، فلا عهد بها لأحد.. فلفظة (القِدَم)، هنا، أدت التوظيف الشّعري المطلوب.

- كما ذكر (**الدّائِم**)، التي هي سِمَة (**للأبدي) أو (الخالِد**)، سبع مرات في شعره، يقول مثلاً في مدح المغيث بن العجلي:

---

(1) منهم مَنْ قال بقدم الزمان، ومنهم مَنْ قال بحدوثه. انظر: د. حسام الدين الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص 147، 148.

(2) المرجع السابق ، ص 114.

(3) المقطعة 252 - الديوان، ج2، البيت 7، ص 415.

(4) القصيدة 236 - الديوان، ج2، البيت 1، ص 350.

وَمَـــنْ إِحْـــدى فَوَائِـــدِه العَطَايَـــا   ومَـــنْ إحْـــدى عَطَايَـــاهُ الـــدَّوامُ[1]

وذكر **(البقاء)** مع مشتقاتها أربع مرات، من ذلك قوله:

ولـــو انَّ الحيـــاةَ تبقـــى لِحَـــيٍّ   لَعَـــدَدْنا أَضَـــلَّنَا الشُّـــجْعَانَا[2]

ـ ومن الجدير بالذكر أنّ البحث استقصى جميع الحالات التي ذكر فيها أبو الطيّب القِدَم، والبقاء، والدّائم، والأبد والخلود، فوجد أنه ذكرها بصورة ملفتة للنظر، وأصرَّ على التشبّث بهذه الكلمات، مما يوحي لنا بتوقه الدّائم إلى المثال، وتطلّعه إلى المطلق. وقد يدلنا ذلك على تأثّره بالتفكير الفلسفي، غير أنّ الرؤية الشعرية طغت على الرؤية الفلسفية[3]، عند ذكره لهذه الكلمات، وكان غالباً ما يستعملها بصورة سلبية؛ إذ نلاحظ اقترانها دوماً بـ (لو)، التي هي حرف امتناع لامتناع.

التوقان إلى مطلق الزمان:

الإنسان يعيش في الزمن والأبد معاً، «**فالروح لها عينان، عين تتطلّع للحاضر، وتحنّ الأخرى للأبد**»[4] كما يقول أشهر شعراء التصوّف عند الألمان. وكلّما ازداد حنين عين للأبدية، ازداد تألّم العين الأخرى لانقضاء الزمن وزواله.. فالإنسان *حريص على الخلود منذ القديم، كَلِفٌ بمصارعة الزمان، يريد جهد استطاعته أن يؤكّد ذاته وسط سيل القوى الجارف اللانهائي..*

---

(1) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت 21، ص 360.

(2) المقطعة 272 ـ الديوان، ج2، البيت 8، ص 472.

(3) في حين طغت الرؤية الفلسفية على الشعرية عند المعرّي الذي تعمّق كثيراً في قضايا القِدَم والحدوث، .. فهو يقول بقدم الزمان:

أرى زَمَنَـــاً تَقَـــادَمَ غَيْـــرَ فَـــانٍ   فَسُـــبْحَانَ المُهَـــيْمِنِ ذي الكَمَـــالِ

لزوم مالا يلزم مما يسبق حرف الروي، حرّره وشرح تعابيره وأغراضه: كمال اليازجي، بيروت، دار الجيل، 2001م، ج2، ص 230. ويقول:

أَعْجِـــبْ بِـــدَهْرِكَ أُولاهُ وآخِـــرُهُ   إنَّ الزَّمَـــانَ قَـــدِيمٌ سِـــنُّهُ حَـــدَثُ

المصدر السابق،ج1، ص 202.

(4) د. عبد الغفار مكاوي، الحاضر السرمدي واللحظة الخالدة، ص 38.

فكان يكتب اسمه وطرفاً من حياته على أحجار يبنيها فوق مقبرته، فكأنه بذلك يقصد أن ينقذ حياته من الغرق والفناء في بحر الزمان العميق غير المحدود[1].. وشاعرنا المتنبي خَلَّدَ اسمه عن طريق الفنّ، فالفنّ «**وسيلة للتغلّب على الزمن، ولبلوغ لحظة الأبديّة**»[2]، فما دامت مشكلة الذات أمام الزمن، تتعلّق بالبحث عن سرّ الخلود، فإنها دون شكّ «**استطاعت أن تجد هذا السّر في الفنّ الذي يشكّل تعويذة (الأنا) الفانية في مواجهة الفناء، ونفي العجز الإنساني إزاء طغيان الدهر المدمِّر للحياة، وذلك بإبقاء اسم الذات خالداً بخلود فنّها، هذا الفنّ الذي يتجدّد باستمرار كتجدّد النّسلِ البشري**»[3]، وقد عمّق شاعرنا هذه الفكرة في أبياتٍ كثيرة له:

ـ وَمَا تَسَعُ الأَزْمَانُ عِلْمِي بِأَمْرِها ولا تُحْسِن الأيّامُ تَكْتُبُ ما أُمْلِي[4]

ـ إنّ هذا الشِّعْرَ في الشِّعْرِ مَلَكْ سارَ فَهْوَ الشَّمْسُ والدُّنيا فَلَكْ[5]

فقد وَسَمَ شعرَه بالخلود، واعتبره خَلْقاً يتجاوز حدود الزمان والمكان، يعمل عمل الإعجاز:

ـ أَنَا الّذي نَظَرَ الأعْمَى إلى أَدَبِي وأَسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بِهِ صَمَمُ

أَنَامُ مِلْءَ جُفُوني عَنْ شَوَارِدِها وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ[6]

***

ـ وما الدَّهْرُ إلاّ مِنْ رُوَاةِ قَصَائِدي إذا قُلْتُ شعراً أصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدَا

فَسَارَ بِهِ مَنْ لا يَسِيرُ مُشَمِّراً وغَنَّى بِهِ مَنْ لا يُغَنّي مُغَرِّدا[7]

نلحظ أنّ التركيب في الشطر الأول يقتصر على المبتدأ والخبر في المثال الأول، واسم ما العاملة عمل ليس، وخبرها في المثال الثاني، فيكون القَصْد

(1) انظر: عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، ص 109.
(2) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 18.
(3) د. إبراهيم أحمد ملحم، جماليات الأنا في الخطاب الشعري، ص 63.
(4) القصيدة 174 ـ الديوان، ، ج2، البيت 31، ص 94.
(5) المقطعة 161 ـ الديوان، ج2، البيت1، ص 52.
(6) القصيدة 220 ـ الديوان، ج2، البيتان 15، 16، ص 290.
(7) القصيدة 57 ـ الديوان، ج1، البيتان 36، 37، ص 258.

حصر المبتدأ في خبره، وهذا يلفت اهتمام المتلقّي، كما يضفي معنى اللاّعادية، واختراق الحواجز والمألوف على المتنبي.

ويقول أيضاً:

أَنَـا ابْـنُ اللّقـاءِ أنـا ابْـنُ السَّـخَاءِ أَنَـا ابْـنُ الضِّـرَابِ أنـا ابْـنُ الطِّعَـانِ

أنـا ابـنُ الفيَـافِي أنـا ابـنُ القَـوَافِي أنـا ابْـنُ السُّـرُوج أنـا ابـنُ الرِّعَـانِ[1]

إنّ تعدّد الخبر ووحدة المبتدأ يُحيلنا على حجم «**الأنا**» فهو شخص مفرد ولكنّه بحجم الجماعة.. إنّ «**الأنا**» كما نقرأ في هذا التركيب النحوي «**مبتدأ واحد يخبر عنه الكون بأسره**»[2].

ـ فنفس شاعرنا توّاقة للخلود، بحيث تستوي لديه الحياة والقتل، لأنه يعلم أنّ الخلود الحقيقي هو الخلود الأبدي، في الحياة الثانية الباقية، وليس في الحياة الدنيا الفانية:

ـ وَمَنْ يَبْغِ ما أَبْغِي مِنَ المَجْدِ والعُلاَ تَسَـاوَى المَحَـايي عِنْـدَهُ والمَقَاتِـلُ[3]

***

ـ إذا غـامَرْتَ في شَـرَفٍ مَـرُومٍ فَـلا تَقْنَـعْ بِمَـا دُونَ النُّجُـومِ[4]

ونلحظ هذه الرغبة العميقة لديه، في الإحاطة بالمُطْلَق، يظهر ذلك جليّاً في إسباغ هذه الصفة على ممدوحيه:

فَأَتَيْـتَ مِـنْ فَـوْقِ الزَّمَـانِ وَتَحْتِـهِ مُتَصَلْصِـلاً وأَمَامِـهِ وَوَرَائِـهِ[5]

فشاعرنا ـ هنا ، يكسر القاعدة الكونيّة المعروفة، في أنه لا يحيط المحدود بالمطلق، ولا المتغيِّر بالثابت، ومع ذلك، فهو كردّ فعل على هذه القاعدة، وكتعبير عن رغبته العميقة في تجاوز كل ما هو مألوف، محدود، يُسْبِغ الصفة المعاكِسة على ممدوحه..

ـ كما عَبّر شاعرنا، عن الضّيق من الزمان، الذي لا يتّسع لكلّ الذات الشعرية:

---

(1) المقطعة 262 ـ الديوان، ج2، البيتان 3، 4، ص 441.

(2) الشاذلي البوغماني، فنّ القول عند المتنبي، ص 68.

(3) القصيدة 194 ـ الديوان، ج2، البيت 11، ص 167.

(4) المقطعة 246 ـ الديوان، ج2، البيت 1، ص 391.

(5) القصيدة 1 ـ الديوان، ج1، البيت 16، ص 87.

ـ **ضَاقَ ذَرْعاً بِأَنْ أَضِيقَ بِهِ ذَرْ عاً زَمَاني واسْتَكْرَمَتْني الكِرَامُ**
وَاقِفاً تحتَ أَخْمَصَيْ قَدْرِ نَفْسِي واقِفاً تحتَ أَخْمَصَيَّ الأَنَامُ[1]

***

ـ **أُريدُ مِنْ زَمَني ذا أَنْ يُبَلِّغَني ما لَيْسَ يَبْلُغُهُ مِنْ نَفْسِهِ الزَّمَنُ**[2]

هكذا يُظْهِر المتنبي رغبته في الطموح فوق طاقة الزمان.. «**وهكذا لا يتوقّف الجوع الإنساني نحو المطلق، طالما أنّ المطلق هو النّفي المستمرّ للمحدود حسب التعبير الهيغلي**»[3].

ـ وهذه الحِكَم العميقة، المؤثِّرة، التي تنطلق على لسانه، ويعجّ بها ديوانه، هي تعبير غير مباشر عن تَوْقه للخلود، يقول مثلاً:

ـ **تَصْفو الحَيَاةُ لِجَاهِلٍ أو غافِلٍ عمَّا مَضَى فيها وما يُتَوَقَّعُ**
ولِمَنْ يُغَالِطُ في الحَقَائِقِ نَفْسَهُ ويَسُومُهَا طَلَبَ المُحَالِ فَتَطْمَعُ[4]

ـ **والمَرْءُ يَأْمُلُ والحَيَاةُ شَهِيَّةٌ والشَّيْبُ أَوْقَرُ والشَّبيبَةُ أَنْزَقُ**[5]

***

ـ **وإذا كَانَتِ النُّفُوسُ كِباراً تَعِبَتْ في مُرَادِهَا الأجْسَامُ**[6]

لنلحظ أنّ أزمنة هذه الأفعال (**تصفو، يغالط، يأمل، إذا كانت..**) عامّة لا تتصرف إلى زمن خاص، حيث تدلّ على زمن يمتدّ من الماضي السحيق، إلى المستقبل.. أو بعبارة (**موريس بلانشو**)، شاعرنا *يختبر الفضاء الذي لا بعد له، الفضاء الذي يتحرّر من شرطي الزمان والمكان، ويلج إلى صيرورة الوجود، عبر ثقب الرؤيا، وعبر الخيال الشعري الذي يحقّق للأنا الشعري السّفر نحو اللامتناهي قصد إعادته ثانية*[7]..

---

(1) القصيدة 241 ـ الديوان، ج2، البيتان 7، 8، ص 374.
(2) القصيدة 271 ـ الديوان، ج2، البيت 2، ص 467.
(3) د. هاني يحيى نصري، فلسفة التصوّف: قدرات وطاقات، ص26.
(4) القصيدة 139 ـ الديوان، ج1، البيتان 6، 7، ص 480.
(5) القصيدة 150 ـ الديوان، ج2، البيت 13، ص 28.
(6) القصيدة 217 ـ الديوان، ج2، البيت 6، ص 277.
(7) انظر: عبد العزيز بومسهولي، الشعر، الوجود والزمان: رؤية فلسفية للشعر، ص 49.

ـ وأرى أنّ هذه الرّغبة في نفسه، الرغبة في الاتحاد بما هو أبدي، خالد، هي سبب قوله هذه الحِكَم الخالدة، التي أصبحَتْ «**شواردَ مع الزمان يقولها الناس في كل مناسبة، وتَصْدُق معانيها مع كل الناس**»[1].

ـ وشاعرنا، حين ينسب لسيف الدولة خاصّة، ولممدوحيه عامّة، تلك المعاني التي تفيد الخلود والدّوام، فهو ـ بصورة غير مباشرة ـ ينسبها لنفسه، ويتوق لتحقّقها في ذاته هو.. وهذا ديدن المتنبي في شعره الذي يخاطب به الملوك، يقصد نفسه بالشعر غالباً حتى لو لم يصرّح بذلك[2].

ـ وقد لاحظتُ أنّ هذه الاستعمالات كلّها تعبّر عن رغبة حقيقيّة من الشاعر في خلوده أو خلود ممدوحيه، مع علمه تمام العلم أَنْ لا أحد مخلَّد في الدنيا، يقول، مخاطباً سيف الدولة:

ـ فَــإذا مـــا اشْــتَهَى خُلُـــودَكَ دَاعٍ قَــالَ: لا زُلْــتَ أَوْ تَــرَى لَــكَ مِــثْلا[3]

ـ نَهَبْـتَ مِـنَ الأَعْمَـارِ مَـا لَـوْ حَوَيْتَـهُ لَهُنِّئَــتِ الــدُّنيا بأنَّــكَ خَالِـــدُ[4]

وقد أعجب هذا البيت النقاد القدامى، يقول ابن جنّي:«**لو لم يمدح أبو الطيب سيف الدولة إلاّ بهذا البيت وحدَه لكان قد بقي فيه مالا يُخْلِقه الزمان،.. لأنه بنى البيت على ذكر كثرة ما استباحه من أعمار أعدائه، ثمّ تلقّاه من آخر البيت بذكر سرور الدنيا ببقائه، واتّصال أيامه**»[5].

ـ يـا سَـيفَ دولـةِ ديـنِ اللهِ دُمْ أَبَـداً وعِـشْ بـرَغْمِ الأَعَـادِي عِيشَـةً رَغَـدا[6]

هذا التعبير (**دم أبداً**) هو للدّعاء، لكِنْ له آفاق عديدة، وإيحاءات، نشعر معها حقاً أنّ سيف الدولة صار خالداً..

---

(1) د. نهى عارف الحسن، د. بكري شيخ أمين، المتنبي: دراسة نفسية وأسلوبية، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 2003م، ص 106.

(2) لأنّ ممدوحيه المميَّزين بمثابة المثال والقدوة العليا له.

(3) القصيدة 187 ـ الديوان، ج2، البيت 42، ص 141.

(4) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيت 37، ص 249.

(5) يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبي، ص 424.

(6) المقطعة 13 ـ الزيادات، البيت 1، ص 18.

ويخاطب عضدَ الدولة:

ـ لَيْـتَ ثَنَـائِي الَّـذي أَصُـوغُ فِـدَى   مَـنْ صِـيغَ فيـهِ فإنَّـهُ خَالِـدْ[1]

وبدرَ بنَ عمّار:

ـ كأنَّـكَ بـالفَقْرِ تَبْغـي الغِنَـى   وبـالمَوْتِ في الحَـرْبِ تَبْغـي الخُلُـودَا[2]

وقد ذكر شاعرنا الخلود مقروناً بالحدائق والجنان مرّات عديدة في شعره، من ذلك قوله:

ـ فاطْلُبِ العِزَّ في لَظَى، وَذَرِ الذُّ   لَّ وَلَوْ كَانَ في جِنَانِ الخُلُودِ[3]

***

ـ حتّى دَخَلْنَا جَنَّةً   لو أنَّ سَاكِنَهَا مُخَلَّدْ[4]

***

ـ رَجَوْنا الذي يَرْجُونَ في كُلِّ جَنَّةٍ   بِأَرْجَانَ حتَّى مَا يَئِسْنَا مِنَ الخُلْدِ[5]

والغريب أن يلحّ شاعرنا على هذا المعنى ـ (**الإنسان غير مخلّد في هذه الدنيا**) ـ وهو يتقلّب في نعيم الطبيعة، وهذا يعكس شعوراً حقيقيّاً لديه، ورغبةً في الخلود الحقيقي، الأبدي، غير المزيَّف، فهو توّاق، متطلّعٌ بكل لهفة وشوق إلى تلك اللحظة التي يحظى فيها بالخلود والنعيم الدائم الذي لا يزول.. كما يعكس لنا ـ من جهة أخرى ـ المعاناة والشّدائد التي تعرّض لها في حياته، بدءاً من فقده والدَته، ووالده، ثمَّ جدّته، ثم حبيبته، وخيبات الأمل المتكرّرة.. كل ذاك جعله يتمنّى دوام النعيم، وفناء الأحزان والآلام وذهابها إلى غير رجعة.

ـ والمرأة في شعره، تبدو لنا مانحةً للحياة، بل للخلود.. وتبدو اللاعاديّة في المرأة من خلال عدم خضوعها للتغيُّر الزمني الذي يقع تحته الناس العاديّون، فالزمان لا يحيط بها:

ليس القِبابُ على الرِّكابِ وإنّما   هُنَّ الحياةُ ترحَّلَتْ بِسَلامِ[6]

---

(1) القصيدة 87 ـ الديوان، ج1، البيت 46، ص 359.

(2) القصيدة 68 ـ الديوان، ج1، البيت 16، ص 304.

(3) القصيدة 60 ـ الديوان، ج1، البيت 29، ص 278.

(4) المقطعة 73 ـ الديوان، ج1، البيت 3، ص 317.

(5) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، البيت 20، ص 350.

(6) القصيدة 227 ـ الديوان، ج2، البيت 6، ص 314.

فهو يماهي بين الجميلات وبين الحياة، مستخدماً الجملة الاسميّة التي تفيد معنى الدّوام والإطلاق (**هنَّ الحياةُ**)، ويعدّ رحيلهنّ عنه رحيلاً للحياة ذاتها.. وهنا تتصاعد حدّة إحساس الشاعر بالتناهي والصيرورة؛ إذ تلوح له صورة المحبوبةِ رمزِ الحياة الخالدة مناقضةً لحياة الذات الفانية، وتعيش خارج سياق الزمن دون أن تخضع لتغيّراته.. ويقول:

فَلَيْتَهَــا لا تَــزَالُ آوِيَــةً   وَلَيْتَــهُ لا يَــزَالُ مَأْوَاهَــا[1]

لنلاحظ كيف استطاعت صيغة المضارع (**لا تزال**)، التي كرّرها، أنْ تجعل عملية الإيواء، وسَكَن الحبيب إلى حبيبه، تتجدّد وتجيء عبر الأزمان..

- كما أنّ تشبيهه الحبيبة بأشياء بعيدة المَنَال كالشمس والكواكب، واستحضاره لمثل هذه الصّور يخلق لديه شعوراً بالتحرّر من قيود الزّمن.. يقول هانز ميرهوف: «**إنّ شيئاً من الجمال ابتهاج على الدوام، لن ينتقل إلى العَدَم مطلقاً، كما أنّه (ينبوع لا ينضب من الشراب الخالد)..**»[2]، ويرى كونديرا أنّ إرادة الكائن الشّعري هي إرادة جمال أبديّ: «**فما بين الإرادة والأبد، ليس شيءٌ آخر سوى الخلود..**»[3]، يقول شاعرنا:

سَــقَتْنِي بهــا القُطْرُبُلِــيَّ مَلِيحَــةٌ   على كَاذِبٍ مِنْ وَعْدِهَا ضَوْءُ صَادِقِ
سُــهَادٌ لِأَجْفَــانٍ وشَــمْسٌ لِنَــاظِرٍ   وَسُــقْمٌ لِأَبْــدَانٍ وَمِسْــكٌ لِنَاشِــقِ[4]

فأبعاد الزمن الثلاثة - (**لحظة السّقي من يد المليحة التي هي كالشمس، ثمّ لحظات تذكّر الشاعر لها عندما أصبحت ماضياً لا يُنْسَى، ويمتدّ أثرها في فكره ووجدانه إلى المستقبل**) - يمكن أن تصبح كلها حضوراً سرمديّاً في أزليّة الماضي، وأبديّة المستقبل، وخلود اللحظة الحاضرة..ولا ننسى أنّ الجملة الاسمية التي اعتمدها شاعرنا في البيت الثاني تعني الدّوام والإطلاق.ويقول:

---

(1) القصيدة 283 - الديوان، ج2، البيت 5، ص 493.

(2) الزمن في الأدب، ص 65.

(3) عبد العزيز بومسهولي، الشعر، الوجود والزمان: رؤية فلسفية للشعر، ص 82، عن (**كونديرا**).

(4) القصيدة 149 - الديوان، ج2، البيتان 5، 6، ص 19. قطربل: ضيعة من أعمال بغداد، تنسب إليها الخمر القطربلية.

ـ **نَجْني الكَوَاكِبَ مِنْ قَلائِدِ جيدِهِ وَنَنَـالُ عَـيْنَ الشَّـمْسِ مِـنْ خَلْخَالِـهِ**[1]

ـ **لَـوْ سـارَ ذَاكَ الحَبِـيبُ عَـنْ فَلَـكٍ مَـا رَضِـيَ الشَّـمْسَ بُرْجُـهُ بَدَلَـهْ**[2]

ـ والشّباب الدائم الذي تتّسم به المرأة، مانحة الخلود، منذ العصر الجاهلي، كما صوّرها الشعراء، ظهرت هذه الفكرة أيضاً في شعر المتنبي، في تصويره جمال رائحتها وطيبه الذي يُحيي الميت:

ـ **وَفَتَّانَـةَ العَيْنَـيْنِ قَتَّالَـةَ الهَـوَى إذا نَفَحَـتْ شَـيْخاً رَوَائِحُهَـا شَـبَّا**[3]

ـ **فَـذُقْتُ مَـاءَ حَيَـاةٍ مِـنْ مُقَبَّلِهَـا لَـوْ صَـابَ تُرْباً لأَحْيَا سَـالِفَ الأُمَـمِ**[4]

في تلك اللحظة (**لحظة التذوُّق**) يتمّ تجاوز حدود الزمان والمكان، وينعتق شاعرنا من صفة الوجود.. فريق هذه الحبيبة عذب طيّب؛ فهو ماء الحياة..

<u>إيقاف اللحظة وتثبيت الزمان:</u>

هذا الحلم الذي يراود كلَّ إنسان.. مَنْ مِنّا عاش لحظاتٍ سعيدة، فلم يخامره شعور بأنّه يودّ لو يُثَبِّت هذه اللّحظات، ويوقف عجلات الزمن.. ويرى كثير من الفلاسفة أنّ السّرمديّة *حاضرة دائماً، وهي سبب إحساسنا بالحاضر على الإطلاق.. لولاها ما أمكننا أن نقول «**الآن**»، فهي التي ترفع الآن فوق مجرى الزمن العابر*[5].

*ونحن نؤكّد وجودنا وحاضرنا في «**الآن**»، ونعي ذاتنا حين نتشبّث بصخرة اللحظة ونقاوم طوفان الزمن*[6]..

(**1**) القصيدة 175 ـ الديوان، ج2، البيت 4، ص 95.

(**2**) القصيدة 210 ـ الديوان، ج2 ، البيت 4، ص 222. وشبّه محبوبته بالشمس في أماكن كثيرة من ديوانه، انظر أيضاً: القصيدة 163 ـ الديوان، ج2، البيت 4، ص 54، والقصيدة 229 ـ الديوان، ج2، البيت 7، ص 329، والقصيدة 4 ـ الديوان، ج1، البيت 2، ص 92.

(**3**) القصيدة 14 ـ الديوان، ج1، البيت 8، ص 119.

(**4**) القصيدة 231 ـ الديوان، ج2، البيت 7، ص 334.

(**5**) انظر: د. عبد الغفار مكاوي، الحاضر السرمدي واللحظة الخالدة، ص 23.

(**6**) انظر: المرجع السابق، ص25.

يقول شاعرنا:

كَذَا الدُّنيا على مَنْ كانَ قَبْلِي صُرُوفٌ لم يُدِمْنَ عَلَيْهِ حَالا
أَشَدُّ الغَمِّ عِنْدِي في سُرُورٍ تَيَقَّنَ عَنْهُ صَاحِبُهُ انْتِقَالا[1]

لنلحظ إيقاف شاعرنا للزمن، وتثبيته عند كلمة: سرور، التي كثَّف من خلالها معاني كثيرة توحي بالنّقيض، بالحزن والأسى.. فهو يعلم ـ مسبقاً ـ أنَّ كلَّ سرور يُقْبل عليه إنّما هو ـ لا محالة ـ متبوع بغمٍّ أشدّ منه، فَلِم يفرح بهذا السرور؟.. إنه يريده سروراً أبدياً، خالداً، لا سروراً آنيّاً متحوّلاً.. فالحياة «**تحتوي على بعض لحظاتٍ نادرة من السكون، وبعض إشراقاتٍ روحيّة خاطفة يذوق فيها الإنسان معنى الثبات والفرح الكياني الأصيل..**»[2] ولكنّ ومضات الفرح العابرة تلك لا تُغْرِي، ولا تُقْنِع إنساناً متطلّعاً للأبديّة، كالمتنبي.

ويقول:

أُحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ في أُحَادِ لُيَيْلَتُنَا المَنُوطَةُ بالتَّنَادِ[3]

وكأنّ شاعرنا يحاول ربط الآن بالأبد، ويدغمهما في اللحظة الشعرية.. فهذه الليلة التي يقضيها ويتجدّد عذابه فيها في كل لحظة؛ إذ ينتظر انقضاءها فلا يبدو ذلك قريباً، بل يبدو له أنّ انقضاءها لن يتمّ إلاّ يوم القيامة، نظراً لطولها الشّديد.. وهنا لا تتطوّر المشاعر عند المتنبي نتيجةً لارتباطها بالأحداث، بل تكون ثباتاً في اللحظة، بعيداً عن الزمن الذي فيه (**قبل وبعد**).. فاللحظة قد تحرّرت من الزمن، لأنّ المشاعر نفسها قد هدأت في نقطة السّرمديّة، ومن ثمّ تتحرّر الألفاظ من المحدوديّة لتصير ألفاظاً معبِّرةً عن الجوهر.. فلحظة الأبديّة «**نقطة لا تقيسها عقارب الساعات يتكثّف فيها الزمن بكامله**»[4].

ـ ولعلّ أجمل اللحظات التي ثَبَّتَ فيها شاعرنا الزمن، تلك التي تتجلّى في قوله:

---

(1) القصيدة 200 ـ الديوان، ج2، البيتان 13، 14، ص 196.
(2) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 162.
(3) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص 294.
(4) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 266.

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ   كأنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ
تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً   وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وثَغْرُكَ بَاسِمُ(1)

ففي البيت الأوّل عَبَّرَ شاعرنا بصيغة الماضي (**وقفتَ**)، ولكنّه أراد المستقبل، ليعطي إيحاءً خاصّاً في ذهن السامع لا تؤدّيه أساليب التعبير الأخرى، كاستحضار هذا الحدث بصورة دائمة ومتجدّدة.. فوقوف سيف الدولة مستمرّ أبداً، وتبسُّمه في وجه الأبطال المهزومين مستمر أبداً.. كل هذا، وهو في فضاءٍ خاصٍّ به، فضاءٍ معزول عن الموت، لا يتداخل الموت معه، وبالتالي يعجز الموت عن نواله. فشاعرنا ـ وفي هذه اللحظة بالذات ـ «**خرج من الزمن العادي الممثَّل في ساعات ودقائق تسير به إلى غاية معلومة، ودخل في برهة التلاشي الزمنية، دخل إلى زمن خاصّ به محطّماً العلاقات الزمنية الخارجية العادية**»(2).. وكما يقول هانز ميرهوف، فإنّ «**الحادث المُفْرَد المُتَذَكَّر بكلّ غناه النوعي وواقعه العيني، يبدو متحرِّراً من التاريخ الذي كان له في الأصل ضمن سياق الزمن التسلسلي**»(3).. وأرى أنّ هذا النص يتجسّد فيه وَعْيٌ جماليّ يزاوج بين إرادة الإبداع، واختراق الأبد، هذه المزاوجة المنتجة للخلود الذي يعطي للإحساس القدرة على الوجود..

ـ ويقول أيضاً:

لَمَّا تَقَطَّعَتِ الحُمُولُ تَقَطَّعَتْ   نَفْسِي أسىً وكأنَّهُنَّ طُلُوحُ
وَجَلا الوَدَاعُ مِنَ الحَبِيبِ مَحَاسِناً   حُسْنُ العَزَاءِ وَقَدْ جُلِينَ قَبِيحُ
فَيَدٌ مُسَلِّمَةٌ وطَرْفٌ شَاخِصٌ   وحَشىً يَذُوبُ وَمَدْمَعٌ مَسْفُوحُ(4)

صحيح أنّ زمن الأبيات هو زمن ماضٍ / طللي، لكننا نقصد هنا البيت الثالث؛ فالشاعر اقتنص هذه اللحظة من الماضي، وعبَّر عنها تعبيراً يوحي بالزمنين

(1) القصيدة 223 ـ الديوان، ج2، البيتان 22، 23، ص 301، 302.
(2) د. صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي، ج1، ص ـ ح ـ.
(3) الزمن في الأدب، ص 62.
(4) القصيدة 50 ـ الديوان، ج1، الأبيات 7 ـ 9، ص 231.

الحاضر، والمستقبل: فاستخدم اسم الفاعل (**مسلّمة، شاخص**) الذي يفيد الثبات على الحال واستمراريته، كما استخدم المضارع (**يذوب**) الذي يفيد معاني التجدّد والاستمرار، وكأنّ شاعرنا أحبّ أن يثبّت هذه اللحظات من الآن، لتصبح تلك اللحظة هي نتاج اتّحاد وتعانُق لحظة (**الآن**) مع لحظة الخلود أو (**السّرمديّة**).. فالتسليم مستمرّ، والشّخوص، وكذلك الذوبان، وانصباب الدمع.. وبناءً على ذلك يتمّ «**تمديد اللحظة، بحيث تنضغط في داخلها الأبعاد، فتصبح هي تكثيفاً لتاريخ المعاناة، تاريخ الحب والألم، أي أنها جماع له وحضور دائم فيه..**»[1].. وبذلك نستطيع أن نجد تفسيراً للإصرار على التعبير بالجملة الاسمية التي تفيد معنى الثبوت والاستقرار (**يدٌ مسلّمة، طرف شاخص، ...**)، وهو ما يقتضيه حدث *الاستقرار في لحظة الحاضر، التي تشكّل عمقاً حقيقياً لتجربة الفقد*[2]..

الفجوة الزمنيّة:

ثمّة فرق بين ضربَيْن من الوجود الزماني، هما: الوجود المتزمِّن النِّسبي، والوجود اللامتزمِّن، المطلق.. ففي لحظة الأبديّة، لحظة الزمن الحرّ، أو الزمن اللا زمني، حيث يهوي الخيال بالذّات المتيقّنة من وعيها إلى أرضيّة خصبة تسمح بإظهار اللا تماثل والخارق «**العُمْق الذي لا عُمقَ له**» بتعبير دريدا، أو «**العمق اللا زمني**» كما يسمّيه عبد العزيز بومسهولي[3]، أو «**الفجوة الزمنية**» كما أودّ أن أطلق عليها، وأعني بها: الخروج من إطار مكاني معيَّن، إلى إطار مكاني معزول عن العالم الخارجي، مِمّا يُسْهِم في الإحساس بانعدام فاعليّة الزمن..

وشاعرنا المتنبي كان مبدعاً حقّاً، فكثيراً ما كان يُخْرِج نفسَه من حيّز الزمان والمكان المألوفَيْن لنا، إلى زمان ومكان خاصَّيْن به، صاعداً بنفسه نحو فضاءات رحبة، خلّاقة.. يقول مثلاً:

عيدٌ بأيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يا عيدُ ... بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ

---

(1) د. وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 95.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 88.

(3) انظر: عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر، ص 129.

أمّــا الأحبّــةُ فالبيــداءُ دونهــم   فليـتَ دونَـكَ بيـداً دونَهـا بيَـدُ[1]

يـرفض شـاعرنا مجـيء العيـد، وزمـان العيـد، ويصـرخ في وجهـه ليتـك تبعـد عنّـي، وتفصـلني عنـك هـذه البيـد الشاسـعة المسـاحات؛ فكـأنّ شـاعرنا يتمنّـى، ويطلب أن ينـأى بنفسـه عـن الزمـان، ويحيـا بزمـنٍ خـاصٍ بـه لا يكـون فيـه هـذا العيد.. وهو يقترب هنا اقتراباً شديداً مـن فكـرة (**الفجوة الزمانيـة**) الـتي حدّثنا عنهـا القـرآن الكـريم مـرّتَيْن، مـرة حـين أخبرنـا عـن قصـة الإسـراء والمعـراج: فالرسـول محمـدﷺ، خـرج بـأمر ربّـه مـن حيّـز الزمـان والمكـان المعـروفَيْن لنـا، وأصبح يرى الحاضر كما يرى الماضي والمستقبل سواءً بسواء في حادثة الإسـراء والمعـراج، وعـاد إلى حيّـز الزمـان والمكـان دون أن يمـرّ عليـه مـن زمـن الأرض أي زمان[2].. ومرة حين حدّثنا بقصة أصحاب الكهف[3].

ويقول، مُخْرِجاً ممدوحه، هذه المرّة، من حيّز الزمن الطبيعي:

وإذا حَــلَّ سَــاعَةً بمَكَــانٍ   فَــأَذَاهُ علــى الزَّمَــانِ حَــرَامُ[4]

فالمكـان الذي يضمّ سيف الدولة، يطويه عـن الـزمن وأهلِه، وقوانينـه الـتي تجري على سائر الموجودات، كما طوى الكهف[5] ـ مكـان نوم أهـل الكهـف ـ أصحابه عن الزمن الأرضي بسائر قوانينه، فكأنهم في كوكب آخر مستقلّ تماماً عن الوجود..

وقد أتَتْ النتائج الأخيرة للفيزياء مؤيّدة لما نقول هنـا عـن الفجـوة الزمنيـة، فصفة اللا معقول كما يقول (**مايرسون**) *صفة لواقعة نعتدّها يقينيّة، ولكنها تظـل وسـتظلّ غـير مفهومـة، وغـير ميسَّـرة لإدراك العقـل، أو قابلـة أَنْ تُـرَدّ إلى عناصر معقولة خالصة*[6]..

---

(1) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص334، 335.
(2) انظـر: د. سـيّد سـلامة السـّقّا، الـزمن نظـرة علميـة وإسـلامية، بـيروت، دار النهضـة الإسلامية، ط1، 1994م، ص117.
(3) انظر سورة الكهف.
(4) القصيدة 217 ـ الديوان، ج2، البيت 13، ص 279.
(5) سقت هذا المثال (أهل الكهف) للتمثيل، ولإيضاح الفكرة وجلائها.
(6) انظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 191، 192.

ويقول أيضاً:

وَيَجْهَــلُ أنِّــي مَالِــكُ الأَرْضِ مُعْسِــرٌ   وأنِّـي علـى ظَهْـرِ السِّـمَاكَيْنِ رَاجِـلُ[1]

فحدود المكان الأرضي تضيق عن أن تسع همّته، وتتصاعد هذه الهمّة حتى تبدو الأشياء في نظرها نسبيّة، بل هي دورة من المتغيّرات، فكلّ مطلب مهما عَلاَ في نظر الآخرين، فإنه يراه دونه، ويتجاوزه بحثاً عن آخر فيضيق به المدى:

تُحَقِّـرُ عنـدي هِمّـتي كُـلَّ مَطْلَـبٍ   وَيَقْصُـرُ في عـيني المَـدَى المُتَطَـاوِلُ[2]

وتظهر الفجوة الزمنية، هنا، في تخيُّل شاعرنا نفسَه راجِلاً على ظهر السِّماكَيْن، ولا نستغرب من شاعرنا ذلك؛ فهو، في هذا المكان الذي لا يصل إليه أحد، يمكنه أن ينعم بجوهر الأشياء ويعيش خارج الزمن[3].. ففي عزلته تلك، يخصب لديه الابتكار والجمال اللذان يحتاجان إلى الجرأة والغرابة، ويولد الشعر والفنّ اللذان هما رغبة الإنسان في أن يمنح أفكاره ومشاعره ديمومة وخلوداً، واللذان يلائمان بالتالي نمط الأبديّة.. «**إنّ الشعر في جوهره تجاوز فعّال، فهو هروب أبدي لا يطابق اللحظة. كما أنه صعود نحو فضاءات رحبة يبدو فيها الزمن فرحاً ساخراً من اللحظات..**»[4].

[4]- تيّار الوعي (أو اختلاط الأزمنة الثلاثة في شعره):

ليس الحاضر وحده هو ما يخبرنا عن زماننا رغم إحساسنا اللحظي به،

---

(1) القصيدة 194 ـ الديوان، ج2، البيت 4، ص 166، والبيت قبله:

وَمِـنْ جَاهِـلٍ بـي وَهْـوَ يَجْهَـلُ جَهْلَـهُ   وَيَجْهَــلُ عِلْمِــي أنَّــهُ بِــيَ جَاهِــلُ

(2) القصيدة السابقة، البيت 5، ص 166.

(3) كذلك في قول شاعرنا:

أَنَـا الَّـذي نَظَـرَ الأَعْمَـى إلى أَدَبِـي   وَأَسْـمَعَتْ كَلِمـاتي مَـنْ بِـهِ صَـمَمُ

القصيدة 220 ـ الديوان، ج2، البيت 15، ص 290.

فعندما ينظر الأعمى إلى أدبه، ويسمع الأصمّ كلماته، فهما إذاً خارج حيز الزمن العادي المألوف لنا، إنهما، في زمن آخر يخترق قوانين زمننا العادي، ويخترق المنهاج والسَّنَن الكوني.

(4) عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، ص 153.

وليس الماضي ولا المستقبل وحدهما اللّذَيْن يُعْلِمانا عن الزمان، بل هذه الأشياء جميعها مترابطة هي التي تدلّنا عليه «**وما الحاضر إلا جسراً يعبر عليه الزمان لينتقل من الماضي إلى المستقبل، والإنسان جسر تمرّ من فوقه الإنسانية كي تمضي في سيرها من جيل إلى جيل**»(1).

ويؤكّد علم وظائف الأعضاء البشرية أنّ الإنسان *مخلوق زماني، يستطيع أن ينتقل بحاضره إلى الزمن الماضي القريب أو البعيد فيعيش (**حاضر الماضي**) الذي يستند إلى ملكة التذكّر، وبإمكانه أن يعيش لحظات (**حاضر الحاضر**) الذي يرتكز على ملكة الانتباه، وقادر على أن يعيش لحظات (**حاضر المستقبل**) الذي يقوم على ملكة الرجاء والأمل والتوقّع فيسبق بذلك الزمن*(2)..

وهذا الترتيب المميَّز ـ أو اللا ترتيب ـ للزمن في الحياة الإنسانية أصبح نقطة محورية في «**التحليل**» الأدبي للزمن.. والمصطلح الأدبي لهذه الظاهرة يُعرَف بـ «**منطق الصور**»، إنه «**المنطق**» *القابع وراء طريقة الترابط النفسي والمونولوج الداخلي*(3).. يقول ميرهوف: «**حين يجري إدخال منظور زماني، ويبتعد ذلك بصورة مطلقة عن أي نوع من القياس الموضوعي والترتيب، لا يصعب اتخاذ أي خطوة أخرى، والقول بأنّ حالات الزمن العادية ـ الماضي والحاضر والمستقبل ـ، غير متميزة في الخبرة، وأنها مُتَضَمَّنَة أو (كامِنَة)، (حتى تلك التي لم تُخْتَبَر بالواقع بعد) بمثابة إمكانيات لا نهائية ضمن أية برهة في مدى عمر أي إنسان فرد، أو أنه يمكن النظر إليها من زاوية التّحاضُر (Co-Presence) الأزلي**»(4).

وتيار الوعي: «**Stream Of Consciousness**»، أو تعاصُر الأزمنة الثلاثة «**Co-Presence**»، أي تداعي هذه الأزمنة كلها في وقت واحد في ذهن الأديب، عبارة أطلقها عالِم النفس وليم جيمس **W.James** *ليعبِّر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن*(5)..

---

(1) د. عبد الرحمن بدوي، نيتشة، بيروت، دار القلم، د.ت، ص 4، 5.

(2) انظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، ص 309.

(3) انظر: هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 29.

(4) المرجع السابق، ص 32.

(5) انظر: د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، دار النهار للنشر، ==

وتيار الوعي عند (**فرجينيا وولف**) هو: *وَضْع الذهن في حالة بثّ مستمرّ واتصال مع أجزاء النفس خيالاً وذاكرة، وماضياً وحاضراً ومستقبلاً في سياق زمني خاص، هو الزمن النفسي في باطن الشخصية*[1].

فقصيدة «**تيار الوعي**» كما أحب أن أسمّيها، أسوةً برواية «**تيار الوعي**»، تعتمد إلى حدّ كبير على الحالات السيكولوجية، ومن ثمّ يسيطر على القصيدة الزمن النفسي وهو زمن غير منتظم لأنه يتموّج ويتشكّل وفق الحالات الشعورية للشاعر.. كما تختلط في هذه القصيدة الأزمنة الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل..

ولو جئنا إلى قصيدة المتنبي لوجدناه يحرص، في عددٍ من قصائده، على كسر الحواجز بين الأزمنة الثلاثة، فيمكن أن نقرأ في نصّ واحد، مؤلّف من عدّة أبيات، جميع أنواع الأزمنة، ونتنقّل بينها بمرونة فائقة.. يقول مثلاً:

أَرَقٌ علـى أَرَقٍ ومِثْلِـيَ يَـأْرَقُ   وَجَـوًى يَزِيـدُ وعَبْـرَةٌ تَتَرَقْـرَقُ
جُهْدُ الصَّبَابَةِ أن تَكُونَ كما أُرَى   عَـيْنٌ مُسَـهَّدَةٌ وقَلْـبٌ يَخْفِـقُ
مَـا لاحَ بَـرقٌ أو تَـرنَّمَ طَـائِرٌ   إلاَّ انْثَنَيْـتُ ولـي فُـؤَادٌ شَـيِّقُ
جَرَّبْـتُ مِـنْ نَـارِ الهَـوَى مـا تَنْطَفِـي   نَـارُ الغَضَـى وَتَكِـلُّ عَمَّـا تُحْـرِقُ
وَعَـذَلْتُ أهْـلَ العِشْـقِ حتَّـى ذُقْتُـهُ   فَعَجِبْـتُ كيف يَمُـوتُ مَـنْ لا يَعْشَـقُ
وَعَـذَرْتُهُمْ وعَرَفْـتُ ذَنْبِـي أنَّـني   عَيَّـرْتُهُمْ فَلَقِيـتُ فيـهِ مَـا لَقُـوا
أَبَنِـي أَبِـينا نحـنُ أَهْـلُ مَنَـازِلٍ   أَبَـداً غُـرَابُ البَـيْنِ فيهـا يَنْعِـقُ
نَبْكِـي علـى الـدُّنيا وَمَـا مِـنْ مَعْشَـرٍ   جَمَعَـتْهُمُ الـدُّنيا فَلَـمْ يَتَفَرَّقُـوا
أيـنَ الأَكَاسِـرَةُ الجَبَابِـرَةُ الأُلى   كَنَـزُوا الكُنُـوزَ فمـا بَقِـينَ ولا بَقُـوا
مِـنْ كُـلِّ مَـنْ ضَـاقَ الفَضَـاءُ بِجَيْشِهِ   حتّـى ثَـوَى فَحَـوَاهُ لَحْـدٌ ضَـيِّقُ

مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002، ص66.

(1) انظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان ـ دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 1999م، ص 110.

خُـرْسٌ إذا نُـودُوا كَـأَنْ لَـمْ يَعْلَمُـوا   أنَّ الكـلامَ لَهُـمْ حَـلالٌ مُطْلَـقُ
والمـوتُ آتٍ والنُّفُـوسُ نَفَـائِسٌ   والمُسْـتَغِرُّ بِـمَا لَدَيْـهِ الأَحْمَـقُ
والمَـرْءُ يَأْمُـلُ والحيـاةُ شَـهِيَّةٌ   والشَّـيْبُ أَوْقَـرُ والشَّبِـيبَةُ أَنْـزَقُ
ولقـد بكيـتُ علـى الشَّـبَابِ وَلِـمَّتي   مُسْـوَدَّةٌ ولِمَـاءِ وَجْهِـيَ رَوْنَـقُ
حَـذَراً عليـهِ قَبْـلَ يَـوْمِ فِرَاقِـهِ   حتَّـى لَكِـدْتُ بِـمَاءِ جَفْنِـيَ أَشْـرَقُ[1]

شاعرنا بارع، يعرف كيف يستخدم أزمنة الفعل المختلفة، ليعبّر عمّا في نفسه؛ فهذا النصّ يعجّ بأزمنة موحية، يعبّر كل منها عن زمن ذاتي نفسي.. وهو يستحضر الزمن بأشكاله الثلاثة: بدءاً بالزمن الحاضر، في الأبيات الثلاثة الأولى، ليعبّر عن حالة الأرق، والشوق، التي يعانيها، ثمّ انتقل للزمن الماضي، في الأبيات الرابع والخامس والسادس، ليلخّص لنا تجربة الألم والهمّ والحرمان، التي عاشها في طفولته وصباه، ثم انتقل للزمن المستقبل في الأبيات السابع والثامن والثاني عشر والثالث عشر، ليوضّح لنا حقيقة أنّ الموت ينتظر كل إنسانٍ منّا، معرِّجاً على الزمن الماضي في الأبيات التاسع والعاشر والحادي عشر، ليستعرض ما آلَتْ إليه الحضارات السابقة من فناءٍ واندثار، على الرغم من قوّتها.. وأخيراً يعود شاعرنا للزمن الماضي في البيتين الرابع عشر والخامس عشر، معبِّراً عن سرعة أفول الشباب، إنه وميض يتوهّج، وسرعان ما يستفيق الإنسان منه ليجد نفسه يتخبّط في قلب بياضٍ مخيف يقوده إلى خطّ النهاية.. فشاعرنا انطلق من حاضره، لأنّ الماضي مستمرٌّ في الحاضر، والمستقبل كامن في هذا الحاضر كذلك، وكأنّ الزمان كله حاضر مستمرّ خالد «**فليس وعي الإنسان ينبض دائماً بنفس الإيقاع ويمضي قدماً باستمرار. إنه قد يعود إلى الوراء بواسطة الذكرى، وقد يرتمي إلى الأمام بواسطة الخيال.. الماضي والحاضر والمستقبل آنات تختلط كلها معاً وتتداخل في الذهن**»[2].

---

(1) القصيدة 150 ـ الديوان، ، ج2، الأبيات 1 ـ 15، ص 26 ـ 29.

(2) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 153، والصواب: فوعي الإنسان لا ينبض دائماً بالإيقاع نفسه، ماضياً قدماً باستمرار، فقد يعود...

ـ فالزمان الحقيقي يتمثّل لنا خلال حالاتنا الشعورية حينما نتعمّق ذواتنا مغفلين العالم الخارجي، فنحيا مع ذبذباتنا الداخلية الأصيلة"[1].. فالاستبطان (introspection)، هو *أنْ يعبّر الإنسان عن أحاسيسه الداخلية، ناقلاً انفعالاته وذكرياته وأوهامه (fantasmes)، ويُعدّ وسيلة مهمّة لتعرّف محتويات اللاشعور، وبريقاً يهدي الباحثين إلى التوصّل إلى قدر محدود من أسرار النفس وخباياها العميقة*[2].. يقول شاعرنا:

أَصَخْرَةٌ أَنَا؟ مالي لا تُحَرِّكُنِي … هَذِي المُدَامُ ولا هَذِي الأَغَارِيدُ
إذا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً … وَجَدْتُها وحَبِيبُ النَّفسِ مَفْقُودُ
ماذا لَقِيتُ مِنَ الدُّنيا وأَعْجَبُهُ … أنّي بما أنا باكٍ مِنْهُ مَحْسُودُ[3]

لنلحظ هذا الحوار «**المونولوج**» الداخلي، حيث يخاطب شاعرنا ذاته، مستبطِناً لها، ورابطاً ماضي شخصيّته بحاضرها.. و(**المونولوج الداخلي**) يُعدُّ أحد التقنيات المهمة في بنية الرواية، فيرى القارئ ـ من خلال هذا الحوار ـ الأبعاد النفسيّة للشخصيّة، وكيف تتشكّل من خلال الزمن.. كما يرى ما تنطوي عليه هذه الشخصية من آراء وأفكار تشكّل منظورها الفكري والنفسي، وردود فعلها تجاه الشخصيات الأخرى[4].. ويقول أيضاً:

أَرَى أَسَفِي وَمَا سِرْنا شَدِيداً … فَكَيْفَ إذا غَدَا السَّيْرُ ابْتِراكَا
وَهَذا الشَّوْقُ قَبْلَ البَيْنِ سَيْفٌ … فَهَا أَنَا ما ضُرِبْتُ وَقَدْ أَحَاكَا
إذا التَّوْدِيعُ أَعْرَضَ قالَ قَلْبِي … عَلَيْكَ الصَّمْتُ لا صَاحَبْتَ فَاكَا
ولولا أنَّ أَكْثَرَ ما تَمَنَّى … مُعَاوَدَةٌ لَقُلْتُ ولا مُنَاكَا
قَدِ اسْتَشْفَيْتَ مِنْ دَاءٍ بِدَاءٍ … وأَقْتَلُ ما أَعَلَّكَ ما شَفَاكَا

(1) انظر: د. محمد علي الجندي، إشكالية الزمان في فلسفة الكندي، ص115.
(2) انظر: د. عامر النجار، التصوف النفسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م، ص 443، 444، وانظر أيضاً: د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 66.
(3) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، الأبيات 7 ـ 9، ص 335، 336.
(4) انظر: إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية «الحواف»، مقالة في مجلة (فصول)، العدد2، صيف 1993م، المجلد (12)، ص 310.

فَأَسْــتُرُ مِنْــكَ نَجْوَانَــا وَأُخْفِــي هُمُومــاً قــد أَطَلْــتُ لهــا العِرَاكَــا
إذا عاصَــيْتُهَا كانَــتْ شِــدَاداً وَإِنْ طَاوَعْتُهَــا كانَــتْ رِكَاكَــا
وكــم دُونَ الثَّوِيَّــةِ مِــنْ حَــزِينٍ يَقُــولُ لَــهُ قُــدُومي ذَا بِــذَاكَا
وَمِــنْ عَــذْبِ الرُّضَــابِ إذا أَنَخْنَــا يُقَبِّــلُ رَحْــلَ تُــرْوَكَ والوِرَاكَــا
يُحَــرِّمُ أَنْ يَمَــسَّ الطِّيــبَ بَعْــدِي وقَــدْ عَبِــقَ العَبِــيرُ بِــهِ وَصَــاكَا
وَيَمْنَــعُ ثَغْــرَهُ مِــنْ كُــلِّ صَــبٍّ وَيَمْنَحُــهُ البَشَــامَةَ والأَرَاكَــا
يُحَــدِّثُ مُقْلَتَيْــهِ النَّــوْمُ عَنِّــي فَلَيْــتَ النَّــوْمَ حَــدَّثَ عَــن نَــدَاكَا
وأنَّ البُخْــتَ لا يُعْــرِقْنَ إلاَّ وقــد أَنْضَــى العُــذَافِرَةَ اللِّكَاكَــا
وَمَــا أَرْضَــى لِمُقلَتِــهِ بِــحُلْمٍ إذا انْتَبَهَــتْ تَوَهَّمَــهُ ابْتِشَــاكَا
ولا إلاَّ بِــأَنْ يُصْــغِي وَأَحْكِــي فَلَيْتَــهُ لا يُتَيِّمُــهُ هَوَاكَــا[1]

لنلحظ كيف يغوص شاعرنا عميقاً في لجّة نفسه، متنقِّلاً بين الأزمنة الثلاثة بمرونة ويسر.. فهو ينطلق من الزمن الحاضر باتجاه المستقبل **(أرى أسفي..)** مُسْتَبِقاً الزمن، متوقِّعاً أموراً ستحدث له بعد رحيله عن عضد الدولة.. ثمّ يحاور قلبه ـ في الأبيات الثالث والرابع والخامس والسادس ـ في مناجاة داخليّة عميقة مؤثّرة.. وبدءاً بالبيت السابع وحتى البيت الخامس عشر، نجد صيغ المستقبل والحضور طاغية في هذه القصيدة المؤهَّلة حقاً لِتُسَمَّى **(قصيدة تيار الوعي)**؛ لأنّ هذه القصيدة تعتمد على الذكريات: ـ **(يحرِّم أَنْ يمسّ الطيب بعدي، ويمنع ثغره من كل صَبّ، ومع أنّه ساق هذين الزمنين بصيغة الزمن الحاضر إلاّ أنّ دلالتهما ماضية؛ فذلك ما حصل[2] منذ فارق هذا الحبيب المتنبي)** ـ كما تعتمد على الأحلام ـ **(يحدّث مقلتَيْه النوم..، وما أرضى لمقلته بحلم..)** ـ

---

(1) القصيدة 169 ـ الديوان، ج2، الأبيات 15 ـ 29، ص 61 ـ 64. الابتراك: سرعة السير، أحاك: أثّر. الرِّكاك: الضِّعاف. تروك: اسم ناقة حمله عليها عضد الدولة، الوراك: النمرقة التي تلبس مقدم الرحل ثم تثنى تحته يزين بها، والجمع ورك، البخت: الجمال الخراسانية، يعرقن: أي يأتين العراق، العذافرة: الناقة الشديدة، اللكاك: المكتنزة اللحم. الابتشاك: الكذب.

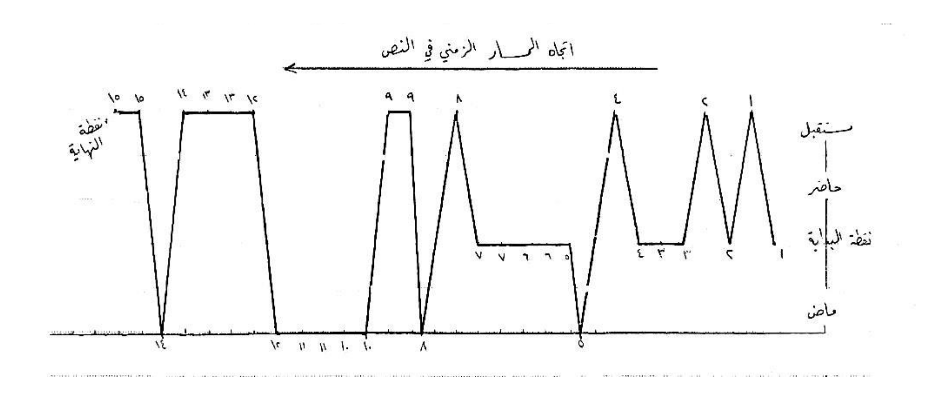
(2) أي تحريم الطيب على نفسه، ومنعه ثغره من كل أحد.

والمناجـاة النفسـية، والمونولـوج الـداخلي والخـارجي، والتـداعي النفسـي الحـرّ للمعاني..

ولعـلّ أهـم مـا يلفـت النظـر في هـذه الأبيـات، التـوتّر بـين الأزمنـة، ورفـض المجرى الخطّي لحياة مستقرّة الملامح، كما يلفت انتباهنا هـذا التيـار الشـعوري المسـتمر في سـرد الأحـداث المُسْـتَقْبَلَة المتوقَّعـة، وذلـك الصّـراع الـداخلي بـين الشخصيات[1] في اللحظة الواحدة (**صراع بين شاعرنا وقلبه، ثمّ بينه وبين الهموم (إذا عاصَيْتُها..)**، ثمّ بين ألم الفقد والفراق وبين الحبيب الذي ينتظر الشاعر منذ زمن (**يقول له قدومي ذا بذاكا**)، ثم بـين هـذا الحبيـب ذاتـه وبـين مَنْ حولـه مـن العشّاق (**ويمنع ثغره من كل صبّ**)، ثم بين هذا الحبيب أيضاً وبين خيال المتنبي الذي يتراءى له في النوم.. وأخيراً ثمة صراع داخلي بين ذات المتنبي، وذات عضد الدولة، التي يخافها على حبيبه إذا قصَّ لـه مـا كـان بينهمـا ومـا رأى مـن عظمـة وبهاء ذلك الملك..).

ويهمّنا في مثل هذه اللحظات الباطنيّة ما تمتاز به من عمق؛ لأنّ العبرة في الزمن لا تكمن في كمّيته الرياضيّة الخارجية، إنّما تكون فيما يتّفق للنفس من خلال ما تحسّ به من مشاعر وانفعالات..

ويتّضح مسار الأزمنة في هذا النص في الشكل التالي:



(1) سواءً أكانت شخصيات عاقلة، أم غير عاقلة.

ويتّضح من خلال الشكل الهندسي لاتجاه المسار الزمني(1) لهذا النص أنّ الزمن الداخلي للنص، أي زمن الأحداث التي يسردها الشاعر يسير في الاتجاه المتداخل من بداية النص إلى نهايته، فلا يسير الزمن في خط مستقيم تصاعدي، لكنه يسير في منحنى متعرّج في الماضي والحاضر والمستقبل، من التتابع الزمني رقم **(1)** في أول بيت وحتى التتابع الأخير رقم **(15)** في نهاية الأبيات، وهذا التتابع يخضع للحالات الشعورية والنفسية لشاعرنا.. ولنلحظ الخطوط الأفقية ضمن المسار، وهي - برأيي - تعبّر عن التدفّق والسّيلان المستمرّ الذي تتميّز به قصيدة **(تيار الوعي)**(2).

ـــ وأودّ، هنا، الإشارة إلى توافق هذا النوع من اختلاط الأزمنة أو **(تعاصرها)**، مع ما توصّلَتْ إليه النظرية النسبيّة.. فالنظرية النسبيّة تقول *إنّ ثمّة أزمنة عدّة، وإنّ الزمان ذو اتجاهات وليس بذي اتجاه واحد*(3)، وليس ثمّة حدود فاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وما الأحداث في حد ذاتها إلا كائنة في **(الزمكان)**.. كما يتّضح لنا من معطيات هذه النظرية أنّ *للماضي والمستقبل وجوداً حقيقياً تماماً لا يقلّ شأناً عن حقيقة الحاضر الرّاهن*(4).. ومن المهمّ جداً أنّ «**الفهم المتزايد لقوانا الكامنة يجلب مزيداً من الاستبصار في طبيعة الزمان**»(5)، وهذا ما صنعه الشعراء والأدباء قبل أن يتوصّل العلم إلى ذلك..

---

(1) المسار الزمني لهذا النص سار على النحو الآتي: [1(حاضر← مستقبل) ← 2 (حاضر ← مستقبل) ← 3 (حاضر ← حاضر) ← 4 (حاضر ← مستقبل) ← 5 (ماض ← حاضر) ← 6 (حاضر ← حاضر) ← 7 (حاضر ← حاضر) ← 8 (مستقبل ← ماض) ← 9 (مستقبل ← مستقبل) ← 10 (ماض ← ماض) ← 11 (ماض ← ماض) ← 12 (ماض ← مستقبل) ← 13 (مستقبل ← مستقبل) ← 14 (مستقبل ← ماض) ← 15 (مستقبل ← مستقبل)].

(2) ومن القصائد التي استعرض فيها شاعرنا شريط ذكرياته كاملاً للأحداث الأكثر تأثيراً في حياته ، ويتجلى فيها (تيار الوعي) واضحاً : قصيدة وُجدت في رحل المتنبي لمّا قُتل . ومطلعها :

أفيقا خُمار الهمّ نغّصني الخمرا وسُكْري من الأيام جنّبني السُّكرا /انظر الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ،ص104،والقصيدة 19 - زيادات الراجكوتي .

(3) انظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 146.

(4) انظر: مصطفى محمود، اينشتاين والنسبية، ص79.

(5) جون جرانت وكولن ولسون، فكرة الزمان عبر التاريخ، ص 337.

فالشاعر عندما يدقّ شعوره ويَرْهُف إحساسه وفكره، يقدِّم لنا أفكاراً مذهلة نعجب لتطابقها مع ما توصّل إليه العلم الحديث[1].

خاصية التقطّع والقفز الزمني:

- القفز الزمني، هو تقنية زمنية *تقضي بإسقاط فترة طويلة، أو قصيرة من زمن السرد أو الحَدَث، وعدم التطرّق لما جرى فيه من وقائع، ويُفهَمُ من السياق*[2]..

- ونلحظ أنّ شاعرنا - في عدد من قصائده - يعتمد على التقطيع وعدم الاستمرار، والقفز بالأحداث من موضوعٍ لآخر، عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز، أو عدم الإشارة نهائياً.. يقول مثلاً:

عزيزٌ أسىً مَنْ دَاؤُهُ الحَدَقُ النُّجْلُ   عَيَاءٌ بِهِ مَاتَ المُحِبُّونَ مِنْ قَبْلُ
فَمَنْ شَاءَ فَلْيَنظُرْ إليَّ فَمَنْظَرِي   نَذِيرٌ إلى مَنْ ظَنَّ أنَّ الهَوَى سَهْلُ
وما هِيَ إلاّ لَحْظَةٌ بَعْدَ لَحْظَةٍ   إذا نَزَلَتْ في قَلْبِهِ رَحَلَ العَقْلُ
جرى حبُّها مجرى دمي في مَفَاصلي   فَأَصْبَحَ لي عن كُلِّ شُغْلٍ بها شُغْلُ
وَمِنْ جَسَدِي لم يَتْرُكِ السُّقْمُ شَعْرَةً   فَمَا فَوْقَهَا إلاَّ وفيها لَهُ فِعْلُ
إذا عَذَلُوا فيها أجبتُ بِأَنَّةٍ   حُبَيِّبَتَا قَلْباً فُؤَاداً هَيَا جُمْلُ[3]

---

(1) فالشعر يسبق النظرية النسبية حين ينوّه باختلاف مُدَد الأوقات لاختلاف الاعتبارات؛ فعندما يعبِّر المتنبي عن طول الليل في نظره، كقوله مثلاً:

- أُحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ في أُحَادِ   لُيَيْلَتُنَا المَنُوطَةُ بالتَّنَادِ

القصيدة 67 - الديوان، ج1، البيت 1، ص 294.

- تُدْمي خُدُودَهُمُ الدُّمُوعُ وتَنْقَضِي   سَاعَاتُ لَيْلِهِم وَهُنَّ دُهُورُ

المقطعة 103 - الديوان، ج1، البيت 3، ص 395.

- إنّ أيّامَنَا دُهُورٌ إذا غِبْـ   ـتَ وساعاتِنا القِصَارَ شُهورُ

الزيادات، ص 24، فهذا يعود إلى شعوره النّسبي الذاتي..

(2) انظر: عبد الوهّاب شعلان، آليات التحليل البنيوي للنص السردي - مقاربة نظرية، ص 4.

(3) القصيدة 196 - الديوان، ج2، الأبيات 1 - 6، ص 168 - 170.

ففي البيتين الأول والثاني يتحدث شاعرنا عن زمنه الحاضر، ومعاناته في حبه، ثمّ ينتقل في البيت الثالث إلى الضمير (**وما هيَ**) الذي هو للقصّة والشّأن، فيختصر لنا في قوله: «**وما هي إلا لحظة بعد لحظة..**» لحظات زمانية كثيرة، ويكثّفها، ليشرح لنا كيف وقع في أَسْر هذه المحبوبة؛ فقد كانت النظرات المتتالية إليها هي السبب.. وفي البيت السادس يقول: إذا عُذِلْتُ في حبّها أجبتهم بأنّة، ثمّ قلت (**قلبي فؤادي يا جمل**)، وبهذا القول، اختصرَ شاعرنا معاني كثيرة ـ لم يقلها صراحة، بل اعتمد عملية القفز الزمني، والاختصار ـ : لا ألتفت إلى العذل، ولا أزيد على الأنين، ودعاء المحبوب ليغيثني مما أنا فيه..

ويقول أيضاً:

مـا تُرِيـدُ النَّـوَى مِـنَ الحَيَّـةِ الـذَّوّ واقِ حَـرَّ الفَـلا، وَبَـرْدَ الظِّـلالِ

فَهُـوَ أَمْضَـى فِي الـرَّوْعِ مِـنْ مَلَـكِ المـوْ تِ، وأَسْـرَى فِي ظُلْمَـةٍ مِـنْ خَيَـالِ

وَلِحَتْـفٍ فِي العِـزِّ يـدنو مُحِبـ ـبٌ وَلِعُمْـرٍ يَطُـولُ فِي الـذُّلِّ قـالي

نَحْـنُ رَكْـبٌ مِلْجِـنٍّ فِي زِيِّ نَـا سٍ فـوق طـيرٍ لهـا شُـخُوصُ الجمَـالِ

مِـنْ بَنَـاتِ الجَـديلِ تمشـي بنـا في الـ ـبيدِ مَشْـيَ الأيَّـامِ فِي الآجَـالِ

كـلُّ هَوْجَـاءَ للـدَّياميمِ فيهـا أَثَـرُ النَّـارِ فِي سَـليطِ الـذُّبَالِ[1]

فعندما شبّه شاعرنا نفسَه بالحيَّة، وبملك الموت، وبالخيال، وبالجنّ والطّير، أرادَ أن يختصر وقائع زمنية كثيرة: تمرُّسَهُ بِحَرِّ الفلوات في النهار، وببرد الليل، فلا تؤثّر فيه الأسفار، وخوضَه غمارَ الحروب لأخذ الأرواح من غير خوف، وسريانه إلى كل مكانٍ يريده، غير مكترثٍ ببعد المسافات، كسريان الخيال.. وسرعة قَطْعه للمسافات، كسرعة الطير والجنّ في الوصول إلى أي مكانٍ، تماماً كما تقطع الأيّام الآجال حتى تُفْنيها.. وأخيراً شبّه تأثير الفلوات في ناقته بتأثير النار في دهن الفتيلة، وأراد أنّ المفاوز قد ألْهَبَتْها بالظمّأ والحرّ فأثّرت فيها.. إنّ اختصار شاعرنا لجميع هذه اللحظات والوقائع الزمنية،

(1) القصيدة 197 ـ الديوان، ج2، الأبيات 7 ـ 12، ص 177، 178. الجديل: فحل كريم كانت العرب تنسب إليه الإبل، الهوجاء: الناقة التي لا تستوي في سيرها لنشاطها وخفّتها، الدياميم: جمع ديمومة، وهي المفازة لا ماء بها.

بعباراتٍ مركّزة مكثّفة، يعبّر لنا عن براعة هذا الشاعر في وصفه وسرده، وقدرته ـ دوماً ـ على القفز بالأحداث إلى الأمام.. كذلك فإنّ تشبيه نفسه بكل ما هو خارق للعادة، غير مألوف: ملك الموت، الجنّ، الخيال، يلفت نظرنا إلى هذه النفس الكبيرة ،التوّاقة للخلود والمُطْلَق ، التي لا تقنع إلاّ بالأمر الجلَل الذي يُحْدِث دويّاً في الدنيا..

ـ وتتلاشى ـ في القفز الزمني ـ أحياناً، *أدوات الربط والوصل والعطف التقليدية التي تربط الجمل بعض+ها مع بعض، ويحلّ محلّها الحالات الشعورية والنفسية التي تكون بمثابة الخيط النفسي لهذه الأحداث والمشاهد*(1).. يقول شاعرنا، مثلاً، مخاطِباً (**أبا شجاع فاتِكاً**)، وهو ميّت:

بَـرِّدْ حَشَـايَ إنِ اسْـتَطَعْتَ بِـلَفْظَةٍ   فَلَقَـدْ تَضُـرُّ إذا تَشَـاءُ وتَنْفَـعُ

يـا مَـنْ يُبَـدِّلُ كـلَّ يـومٍ حُلَّـةً   أنَّـى رَضِـيتَ بِـحُلَّةٍ لا تُنْـزَعُ(2)

ففي البيت الأول يخاطب الميت حالَ موته، ولكنّه في البيت الثاني يقفز فجأة دون استخدام أيّ أداة ربط، ليتحدّث عن زمن آخر، هو الزمن السابق لزمن موته (**زمن حياته**)(3)، حين كان يبدّل حلّة بهيّة كل يوم.. ولنلحظ كيف يحاول شاعرنا تكسير الزمن، حين يطلب من الميّت أن يكلّمه، وكأنه لا يقتنع بأنّ الموتَ ثَبَاتٌ، وليس حركةٌ تنفع..

ـ فالزمن داخل عدد من قصائد المتنبي زمن ذاتي يمكن أن يتّسع ويتقلّص حسب الظروف.. وقد لا يكون زمناً متتابعاً؛ فقد نجد فيه فجوات وثغرات، كما أنه لا يشترط أن يوجد به التقسيم المعروف للزمن الموضوعي: الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل. فمن خلال النظر إلى الوراء وإلى الأمام، ومن خلال ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل، تتلاشى وتمتزج الفترات الزمنية.. كما يمكن أن تتغيّر سرعة الزمن، واتجاهه باستمرار.

---

(1) انظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 101.

(2) القصيدة 139 ـ الديوان، ج1، البيتان 15، 19، ص 482.

(3) إذا كان الشاعر يخاطب نفسه أو شخصاً، ثم تحوّل فجأة لغيره أو لموضوع آخر وزمن آخر نسمّي ذلك (**تراكب الأزمنة**) انظر: غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص 116.

ـ وقد وجدتُ خلال دراستي للأزمنة الفعلّية، أنّ استخدام شاعرنا للأفعال الماضية أكثر"[1]" من استخدامه للأفعال الدالّة على الزمن الحاضر، وهذه بدورها أكثر من استخدامه للأفعال الدالة على المستقبل(**نسبة استخدامه للزمن الماضي 45٪، والحاضر 30٪، والمستقبل 25٪)**.. ولهذا دلالته، فحين يثقل الحاضر على أنفاس شاعرنا، ويشعر بعقمه وفراغه، يجد نفسَه عائِداً للماضي ولذكريات الماضي، مكثِّفاً اللحظات الزمانية الماضية كلها في لحظةٍ حاضرةٍ واحدة، أو يستشرف المستقبل وآمالَه.. متحرِّكاً نحو المطلق..

وقد رأينا في **(تيار الوعي)** كيف تختلط الأزمنة الثلاثة في شعر المتنبي، في تدفّقٍ عاطفيّ سيّال.. ففي الحقيقة أنّ كل لحظة مَرَّتْ في حياة المتنبي هي لحظة محمَّلة بالأزمنة الثلاثة معاً.

---

(1) هذا أمر طبيعي؛ فاللغة تقتضي ـ دائماً ـ استخدام الماضي بصورة أكثر، ولا يعني هذا أنّ شاعرنا يعود للماضي ولا يستشرف المستقبل؛ فقد يستخدم الزمن الماضي في بيت ما، ومعنى البيت، والسياق، يقتضي المستقبل.. يقول مثلاً:

فلا عَبرَتْ بي ساعَةٌ لا تُعِزُّني   ولا صَحِبَتْنِي مُهْجَةٌ تَقْبَلُ الظُّلْمَا

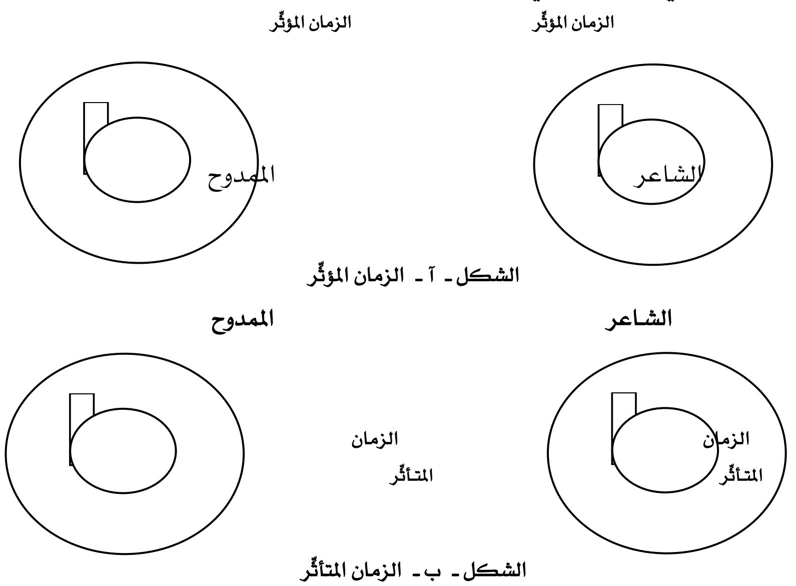
فعلى الرغم من استخدام الأفعال الماضية، إلاّ أنّ معنى هذا البيت بالكلّيّة موجَّه نحو المستقبل، ودراستنا للزمن في تيار الوعي، والأبدية والخلود، والتوقان إلى مطلق الزمان، وتقنيات القفز الزمني، والفجوة الزمنية.. كلها أثبتَتْ براعة شاعرنا في استخدام الزمن المستقبل، وقدرته على التعبير عنه بعمقٍ لا نظير له..

الفصل الثالث: علاقات الزمان

كان المتنبي مُصِرّاً على إدراك هدفه، مكافِحاً للوصول إليه، وكان لابدَّ، في كفاحه هذا، أن يقف الزمان حجر عثرة في طريقه، إلاّ أنّ شاعرنا ـ وكما ذكرنا في كل البحث ـ لم ييأس، ولم يقنط، بل كان إذا فشل يستمد من فشله صلابة وقوّة، متسلّحاً بهمّة عالية، وعزمٍ لا نظير له.. وإنّ حديثه المرّ عن مفاسد الزمان يدلّنا على النقمة الشديدة عليه، والحزن من أفعاله الشّنيعة، ولا يدلّ على قبول أحكامه والاستسلام لسلطانه.. وإذا ما ذكر شعراً قد يوحي بضعفه أمام الزمان، كان سرعان ما يستدرك بأبيات توحي بقوة الشاعر، وتحدّيه للزمن، وصبره على نوبه..

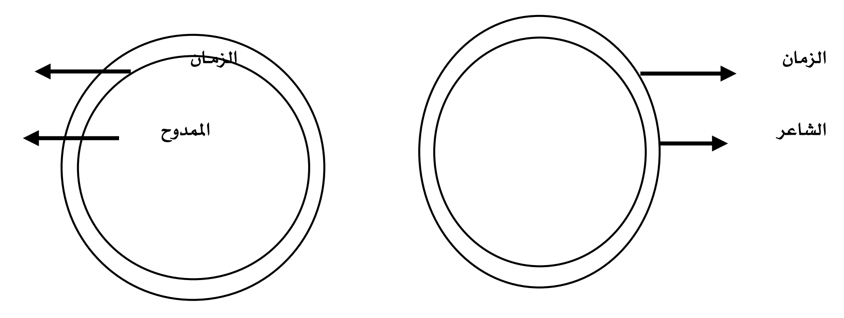
فهو يصوّر نفسه تارة مؤثّراً على الزمان، وتارة متأثّراً به، وفي أحيان قليلة كان يعبّر عن رضاه عن الزمان، وقبوله بعض أفعاله..

ويمكننا التمثيل لعلاقات الزمان والشاعر، والزمان والممدوح ـ التي سندرسها فيما يأتي ـ كما يلي:



الشكل ـ آ ـ الزمان المؤثّر

الشكل ـ ب ـ الزمان المتأثّر



الشكل - ج - ويعبِّر عن توازي الطرفين وتناغمهما

التضاد (الصّراع):

أ- بين الشاعر والزمان:

وتتّخذ العلاقة بين شاعرنا والزمان صوراً عدّة، أوّلها (**الصراع**) بينهما، ويكون الزمان - هنا إمّا مؤثّراً على الشاعر (**فاعِلاً**)، أو متأثّراً به (**منفعلاً**)[1].. والمواجهة بين شاعرنا والزمان أمر طبيعي؛ إذْ «**ليس أقسى على الموجود الذي يملك الحريّة، ويحنّ إلى الأبديّة، وينزع نحو اللانهائية، من أن يشعر بأنّ لحريته حدوداً، وأنّ الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه، وأنّ التناهي هو نسيج وجوده**»[2]، ولكنّ الجديد، واللّافت للنظر عند شاعرنا، أنّه - في أشعاره التي ذكر فيها الزمان - يبدو لنا موقِناً حقاً بقصدية الزمن في إقامة علاقة تضاد وصراع معه؛ فهو يشخّصه تشخيصاً بارعاً، ويصوّره على أنه متعمِّد إيذاءه وإحزانه، وتخريب كل ما بنى..

الزمان المؤثِّر:

وهنا يظهر الزمان قويّاً ساعياً في الإساءة إلى شاعرنا، وتتدرّج صور القوّة هذه؛ فمن أشدّ حالاتها أَنْ يظهر الزمان على أنّه مقاتل أو محارب قويّ، يرمي الشاعر بالأرزاء بصورة مستمرة، دون كلل أو ملل:

---

(1) أفدت في دراستي لعلاقات الزمان من: لؤي علي خليل، الدهر في الشعر الأندلسي، انظر الصفحة 146 وما بعدها.

(2) زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص 75.

ـــ رَمَــاني الــدَّهرُ بــالأرزاء حتَّــى فـــؤادي في غِشَـــاءٍ مِـــنْ نِبَـــالِ
فَصِــــرْتُ إذا أصـــابَتْني سِـــهَامٌ تَكَسَّــرَتِ النِّصالُ على النِّصالِ[1]

***

ـــ أَظْمَتْنِــيَ الــدُّنيا فلمّــا جِئْتُهــا مُسْتَسْـقِياً مَطَـرَتْ عَلَــيَّ مَصَـائِبَا[2]

ـــ أَذَاقَـني زَمَـني بَلْـوى شَـرِقْتُ بهـا لَـوْ ذَاقَهَا لَبَكـى مـا عـاشَ وانْتَحَبَـا[3]

ـ وثمّة درجة متوسّطة من القوة، كأن يصوّر شاعرنا الزمان على أنه زمان شِرِّير، متآزر مع الحسّاد ضدّه، مِمّا يزيد من قوّته:

ـــ وَقِلَّــةِ ناصِـرٍ جُوزِيــتَ عنِّــي بِــشَرٍّ مِنْــكَ يــا شَــرَّ الـــدُّهُورِ
عَــدُوِّي كُــلُّ شَــيءٍ فيــكَ حتّــى لَخِلْــتُ الأُكْــمَ مُــوغَرَةَ الصُّــدوُرِ
فَلَــوْ أنِّــي حُسِــدْتُ علــى نفــيسٍ لَجُــدْتُ بِــهِ لِــذِي الجَــدِّ العَثُــورِ
ولكنِّــي حُسِــدْتُ علــى حَيَــاتي وَمَــا خَيْــرُ الحَيَــاةِ بِــلا سُــرُورِ[4]

***

ـــ وَكَأَنّـا لم يَـرْضَ فينـا بِـرَيْبِ الـ ـــدّهْرِ حتَّــى أَعَانَــهُ مَــنْ أَعَانَــا
كُلَّمــا أَنْبَــتَ الزّمــانُ قَنَــاةً رَكَّــبَ المَــرْءُ في القَنَــاةِ سِــنَانَا[5]

ـ ومن أدنى حالات القوّة للزمن أَنْ يصوّره شاعرنا على أنه مضايق له، خائن للعهد:

ـــ نَحْـنُ مَـنْ ضَـايَقَ الزَّمَـانُ لـهُ فِيـ ـــكَ وخَانَتْـــهُ قُرْبَـــكَ الأيَّـــامُ[6]

***

ـــ فَــلا تُلْزِمَنِّــي ذُنُــوبَ الزَّمَــانِ إلَــــيَّ أَسَــــاءَ وإيَّــــايَ ضَــــارَا[7]

ـ ولعلّ من أهمّ ما يؤكّد الطبيعة الصِّراعية لعلاقة شاعرنا بالزمن، سيطرة الألفاظ والمفردات التي تنتمي إلى معجم الحرب والقتال والمغالبة:

---

(1) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيتان 5، 6، ص 70.
(2) القصيدة 25 ـ الديوان، ج1، البيت 10، ص 160.
(3) القصيدة 24 ـ الديوان، ج1، البيت 35، ص 157.
(4) القصيدة 112 ـ الديوان، ج1، الأبيات 10 ـ 13، ص 400.
(5) المقطعة 272 ـ الديوان، ج2، البيتان 4، 5، ص 472.
(6) القصيدة 217 ـ الديوان، ج2، البيت 2 ، ص 276.
(7) القصيدة 93 ـ الديوان، ج2، البيت 8، ص 370.

ـــ إذا مـــا تَأَمَّلْــتَ الزَّمَــانَ وَصَــرْفَهُ   تَيَقَّنْـتَ أنَّ المَـوْتَ ضَـرْبٌ مِـنَ القَتْـلِ[1]

***

ـــ أَهُــمُّ بِــشَيءٍ واللَّيَــالي كأنَّهــا   تُطَــارِدُني عَــنْ كَوْنِــهِ وأُطَــارِدُ[2]

***

ـ لَبِسْتُ صُرُوفَ الدَّهرِ أَخْشَنَ مَلْبَسٍ   فَعَــرَّقْنَني نابــاً ومــزَّقْنَني ظُفُــرا[3]

وتلك التي تنتمي إلى معجم الغدر والخيانة، والختال، والخداع:

ـ وَمَــا المَــوْتُ إلاَّ سَــارِقٌ دَقَّ شَخْصُــهُ   يَصُولُ بِـلا كَفٍّ وَيَسْعى بِلا رِجْلِ[4]

***

ـ غَدَرْتَ يا مَوْتُ كم أَفْنَيْتَ مِنْ عَدَدٍ   بِمَنْ أَصَبْتَ وَكَمْ أَسْكَتَّ مِنْ لَجَبِ[5]

ـ كـذلك، تلـك الـتي تنتمـي إلى معجـم الحسـد والكـره، والعـداوة، والسخرية من الشاعر:

ـ تَضَــاحَكَ مِنَّــا دَهْرُنــا لِعَتَابِــنَا   وعلَّمَنَــا التَّمْوِيــهَ لَــوْ نَــتَعَلَّمُ[6]

***

ـ وفي كُـلِّ لَحْـظٍ لـي ومَسْـمَعِ نَغْمَـةٍ   يُلاحِظْنَني شَـزْراً ويوسِعْنَني هُجْـرَا[7]

ـ وفي معظـم الأمثلـة الدّالّـة علـى تـأثّر شـاعرنا بالزمـان، يتّجـه الـزمن مـن الإيجاب إلى السلب، فيستبدل الهرم بالشباب:

ـ أَتَــى الزَّمَــانَ بَنُــوُه في شَبِــيبَتِهِ   فَسَــرَّهُمْ وأَتَيْنَــاهُ علــى الهَــرَمِ[8]

والجهل بالعِلْم:

أَفَاضِـلُ النَّـاسِ أَغْـرَاضٌ لِـذَا الـزَّمَنِ   يَخْلُـو مِـنَ الهَـمِّ أَخْلاهُـمْ مِـنَ الفِطَـنِ

(1) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، البيت 28، ص 93.
(2) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيت 8، ص 244.
(3) القصيدة 19 ـ الزيادات، البيت 3، ص 22.
(4) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، البيت 17، ص 92.
(5) القصيدة 19 ـ الديوان، ج1، البيت 4، ص 138.
(6) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري (**معجز أحمد**)، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، مصر، دار المعارف، ج4، المقطعة 32، البيت 1، ص 448.
(7) القصيدة 19 ـ الزيادات، البيت 4، ص 22، والضمير في (**يلاحظنني**) يعود على صروف الدهر.
(8) القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، البيت 39، ص 424.

وإنَّمـــا نحـــنُ في جيـــلٍ سَوَاسِـــيَةٍ   شَرٌّ على الحُرِّ مِنْ سُقْمٍ على بَدَنِ[1]

والغمّ بالسرور:

ـ كَذَا الدُّنْيَا على مَنْ كَانَ قَبْلِي   صُــرُوفٌ لم يُــدِمْنَ عَلَيْــهِ حَــالا

أَشَـــدُّ الغَـــمِّ عِنْـــدي في سُـــرُورٍ   تَـــيَقَّنَ عَنْـــهُ صَـــاحِبُهُ انْتِقَـــالا[2]

والبعد والفراق بالوصل:

ـ أَوَدُّ مِـــنَ الأيَّـــامِ مـــالا تَـــوَدُّهُ   وأَشْـكُو إليهـا بَيْنَنَـا وَهْـيَ جُنْـدُهُ

يُبَاعِـدْنَ حِبّـاً يَجْـتَمِعْنَ وَوَصْـلُهُ   فكيـف بـِحِبٍّ يَجْـتَمِعْنَ وَصَـدُّهُ[3]

وهذه كلها ثنائيات التزم فيها الزمن التحرّك من حدّ إيجابي إلى آخر ضده سلبي..

ـ ويميل شاعرنا في أمثلة كثيرة، إلى تعميم تجربته الخاصّة، ونقلها من إطارها الضيِّق إلى إطار آخر أكثر اتساعاً هو الإطار الإنساني، كقوله مثلاً:

ـ فَمَـا لـي وللـدُّنيا طِلابـي نُجُومُهَـا   وَمَسْـعَايَ مِنْهـا في شُـدُوقِ الأَرَاقِـمِ

مِـنَ الحِلْـمِ أَنْ تَسْـتَعْمِلَ الجَهْـلَ دُوْنَـهُ   إذا اتَّسَـعَتْ في الحِلْـمِ طُـرْقُ المَظَـالِمِ

وَأَنْ تَـرِدَ المَـاءَ الـذي شَـطْرُهُ دَمٌ   فَتُسْقَى إذا لَمْ يُسْقَ مَنْ لَمْ يُزَاحِمِ[4]

فشاعرنا يعبّر عن التضاد بينه وبين الزمن (**الدنيا**): هو يطلب معالي الأمور، والدنيا تدفعه عنها بما توقعه فيه من النوائب.. ثمّ يتّجه شاعرنا إلى مخاطبة الإنسان في كلّ زمان ومكان، دافِعاً له إلى الاعتبار به والتعلّم من تجربته الخاصة؛ فإذا كان حِلْمُك داعياً إلى ظلمك، فإنّ من الحلم أن تجهل، وأن تزاحم الناس على مورد الماء الذي لا يمكن أن يشرب منه إلاّ الهَجُوم.. ويقول:

---

(1) القصيدة 267 ـ الديوان، ج2، البيتان 1، 2، ص 452.

(2) القصيدة 200 ـ الديوان، ج2، البيتان 13، 14، ص 196.

(3) القصيدة 81 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص 321.

(4) القصيدة 243 ـ الديوان، ج2، الأبيات 8 ـ 10، ص 387.

انْعَـمْ ولَـذَّ فَلِلأُمُـورِ أَوَاخِـرٌ أبـداً إذا كانَـتْ لَهُـنَّ أَوَائِـلُ
مـا دُمْـتَ مِـنْ أَرَبِ الحِسَـانِ فإنَّمـا رَوْقُ الشَّـبابِ عَلَيْـكَ ظِـلٌّ زَائِـلُ
لِلَّهْـوِ آوِنَـةٌ تَمُـرُّ كأنَّهـا قُبَـلٌ يُزَوَّدُهَـا حَبِيـبٌ رَاحِـلُ[1]

فالزمان يؤثّر على شاعرنا، وعلى الإنسان بصورة عامّة، فَيُمْضِي عليه أوقات شبابه وسروره بسرعة خاطفة، بحيث لا يشعر بنفسه إلاّ وقد شاب.. ويخرج بنا إلى حكمة عامة: كل أمر له أَوّل لابدَّ وله آخِر، وأوقات الفرح دائماً تمرّ بسرعة، فاعتبر أيها الإنسان..

ـ وفي النهاية يمكننا أن نجمل خصائص العلاقة الصراعية بين شاعرنا والزمان، عندما يكون الزمان مؤثّراً، كما يلي:

- إيمان الشاعر بقصديّة الزمن للدّخول في علاقة تصادميّة معه..
- الثنائيات الضدية عامل مهم في تكوين القلق والصراع.
- تعميم الخاص: الميل إلى تعميم تجربة شاعرنا الخاصة، ونقلها من إطارها الضيّق إلى الإطار الإنساني.

ـ ومن الضروري الإشارة إلى أنّ شاعرنا يميل إلى إظهار الصّلابة والقوّة في مواجهة ضربات الدهر، مع الاعتراف بتلك الضربات، في مواضع كثيرة من شعره، كقوله:

ـ إِنْ تَرْمِنِـي نَكَبَـاتُ الـدَّهر عَـنْ كَثَـبٍ تَـرْمِ امْـرَأً غَيْـرَ رِعْدِيـدٍ ولا نَكِـسِ[2]
ـ سَدِكْتُ بِصَرْفِ الـدّهرِ طِفْـلاً ويافعاً فَأَفْنَيْتُـهُ عَزْمـاً ولم يُفْنِنِـي صَبْـرا[3]

ـ ويقول بعد البيتين اللذين ذكر فيهما أرزاء الدهر:

وَهَـانَ فَمَـا أُبَـالي بالرَّزايـا لأنِّـي مـا انتفعْـتُ بـأَنْ أُبَـالي[4]

كذلك فهو يُتْبِع البيت:

---

(1) القصيدة 206 ـ الديوان، ج2، الأبيات 12 ـ 14، ص 214، 215.
(2) القصيدة 123 ـ الديوان، ج1، البيت 7، ص 431.
(3) القصيدة 19 ـ الزيادات، البيت 5، ص 22.
(4) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت 7، ص 71.

لَـمِ اللَّيـالي الـتي أَخْنَـتْ علـى جِـدَتي   بِــرِقَّةِ الحَــالِ واعْــذُرْني ولا تَلُــمِ

بقوله:

وَلا أَظُــنُّ بَنَــاتِ الــدَّهرِ تَتْــرُكُني   حتّــى تسُـدَّ عليهـا طُرْقَهَـا هِمَمِــي[1]

فهو يستمدّ من جبروت الخَصْم جبروتاً، ومن قوّته قوّة، «**يزداد نصالاً كلّما ازدادت الأيام عتوّاً، وكأنّ ثقته بنفسه تغتني كلّما شعر بأهمية غريمه وقدرة خصمه**»[2].. فكل حركة *تصدر عن الزمن الخارجي يتم مجابهتها بحركة مضادّة تصدر عن الزمن الداخلي للشاعر*[3]..

<u>الزمان المتأثّر:</u>

وهنا يظهر شاعرنا قويّاً، مؤثّراً على الزمان، مسيطِراً عليه، متحدِّياً له، راغباً في إخضاعه ليستجيب لإرادته.. وتتدرّج صور القوة والتأثير هذه؛ فمن أقلّ درجاتها أن يتأثّر الزمان، وينفعل بشاعرنا، فهو متعجِّب منه، معجَب بصبره:

_ سُبْحَانَ خَـالِقِ نَفْسِـي كيـفَ لَـذَّتُهَا   فيمــا النُّفُــوسُ تَــرَاهُ غَايَــةَ الأَلَــمِ

الــدَّهرُ يَعْجَــبُ مِــنْ حَمْلِــي نَوَائِبَــهُ   وصَبْرِ نفسـي على أَحْدَاثِـهِ الحُطُـمِ[4]

***

_ مــا أَجْــدَرَ الأيَّــامَ واللَّيَــالي   بِــأَنْ تَقُــولَ مَالَــهُ وَمَــالِي[5]

فقد شبّه الأيام والليالي بإنسان يشكو ويتظلّم من المتنبي؛ لأنه جشَّمها من همّته ما ليس في وسعها.

وقد يُسنِد للزمن موقف العجز عن قهره، حين يقول:

_ ضَـاقَ ذَرْعـاً بِـأَنْ أَضِـيقَ بِـهِ ذَرْ   عـاً زَمَـاني واسْـتَكْرمَتْني الكِـرَامُ[6]

---

(1) القصيدة 231 ـ الديوان، ج2، البيتان 13، 14، ص 336.

(2) سهيل عثمان ومنير كنعان، المحصول الفكري للمتنبي، ص 53.

(3) انظر: د. وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 25.

(4) القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، البيتان 36، 37، ص 423، 424.

(5) القصيدة 215 ـ الديوان، ج2، البيت 1 ، ص 253.

(6) القصيدة 241ـ الديوان، ج2، البيت 7، ص 374. استكرمتني الكرام: أي وجدني الكرام كريماً صبوراً على نوائب الدهر غير جزوع.

ـ وربما تعاظمت مظاهر القوة عند شاعرنا، فتجاوزت التعبير عن تعجُّب الدهر منه، إلى التعالي على الزمان وأهله:

ـ وَمَـا تَسَـعُ الأَزْمَـانُ عِلْمِـي بِـأَمْرِهَا ولا تُحْسِـنُ الأيَّـامُ تَكْتُـبُ مـا أُمْلِـي[1]

***

ـ نَفْسٌ تُصَغِّرُ نَفَسَ الدَّهْرِ مِنْ كِبَرٍ لَهَـا نُهَـى كَهْلِـهِ فِي سِـنِّ أَمْـرَدِهِ[2]

***

ـ مَا أَبْعَدَ العَيْبَ والنُّقصَانَ عَنْ شَرَفِي أَنَـا الثُّرَيَّـا وذَانِ الشَّـيبُ والهَـرَمُ[3]

***

ـ أَنَـا صَخْرَةُ الوَادِي إذا مَـا زُوحِمَتْ وإذَا نَطَقْـتُ فـإنَّني الجَـوْزَاءُ[4]

ـ وربما يرتفع معدَّل القوة لدى شاعرنا درجة أخرى، فيغادر التعبير عن (**التعالي**) إلى تصوير الزمان مقيَّداً، مكبَّلاً بيد المتنبي:

ـ وَمَـا بَلَغَـتْ مَشِـيئَتَها اللَّيَـالي ولا سَـارَتْ وَفِـي يَـدِها زِمَـامِي[5]

ـ كما يلاحق الزمان للانتقام منه فعلياً، والإعلان عن انتصاره الباهر عليه:

ـ وَلَـوْ بَـرَزَ الزَّمَـانُ إلَـيَّ شَخْصـاً لَخَضَّـبَ شَـعْرَ مَفْرِقِـهِ حُسَـامي[6]

***

ـ لَقِيتُ بِدَرْبِ القُلَّةِ الفَجْرَ لَقْيَةً شَفَتْ كَمَدِي واللَّيلُ فيهِ قَتِيلُ[7]

***

ـ يُحَـاذِرُني حَتْفِـي كـأنِّيَ حَتْفُـهُ وَتَنْكُزُنـي الأفعـى فَيَقْتُلُهـا سُـمِّي[8]

فقد شبّه شاعرنا حتفه بشخص يحاذره، وجعل لنفسه سمّاً، كناية عن قوة نفسه وشدة تأثيره في عدوّه، وإهلاكه لكلّ من يعترض سبيله.

ـ ويظهر لنا من الأمثلة السابقة، سيطرة الألفاظ والمفردات التي تنتمي إلى معجم الحرب والقِتال والمغالبة (**قتيل، خضّب، حسامي، برز، يقتلها**).

(**1**) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، البيت 31، ص 94.
(**2**) المقطعة 88 ـ الديوان، ج1، البيت 8، ص 361.
(**3**) القصيدة 220 ـ الديوان، ج2، البيت 29، ص 293.
(**4**) القصيدة 4 ـ الديوان، ج1، البيت 7، ص 94.
(**5**) المقطعة 232 ـ الديوان، ج2، البيت 5، ص 341.
(**6**) المقطعة السابقة، البيت 4، ص 341.
(**7**) القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، البيت 10، ص 120.
(**8**) القصيدة 235 ـ الديوان، ج2، البيت 8، ص 345.

ـ كذلك تلك التي تنتمي إلى معجم الانفعال والتأثُر والتعجُّب: (**سبحان خالق نفسي!، يعجب، ماله ومالي..**).

ـ ومعجم التعالي: (**تُصَغِّر، كِبَر، أنا (مكرَّرة بصورة ملفتة للنظر)**).. إنّها (**أنا**) المتنبي المتفجِّرة غضباً وحماسة، والمتّقدة عنفواناً وإباءً، يقول خالد الكركي: «**ما من نصوص شعرية ـ فيما قرأنا في تراثنا ـ تحمل هذه الأنا كثافةً ومفاجأة وغروراً ونكداً**»[1]..

ـ فشاعرنا لم يقف مكتوف الأيدي، بل كان العمل الدؤوب الجادّ، والحركة الفعّالة التي لا تهدأ، كان ذلك ديدنه في حياته.. وقد حقّق المتنبي بهذا ما سُمِّي «**بالإنسان العزيز الذي يصارع لتلتئم أجزاؤه ويسمو على عبوديّته للزمن**»[2]..

ـ ويمكننا ـ من خلال ما سبق ـ أن نجمل ملامح قوة شاعرنا في علاقته بالزمان:

- تعجُّب الزمن من شاعرنا، وإعجابه به وبشخصيته.
- التعالي (**أي تعالي شاعرنا على الزمان**).
- ملاحقة الدهر أو الزمان للانتقام منه فعليّاً..

ـ وفي النهاية يمكننا أن نجمل خصائص العلاقة الصّراعية بين شاعرنا والزمن، كما يأتي:

- الصِّدامية.
- الفاعليّة والتأثير.
- يقين الشاعر بقصدية الزمن للدخول في علاقة صراعية معه..

ـ وربّما يُتَوَهَّم أنَّ البحث قد وقع في التناقض عندما جعل الزمان مؤثِّراً، ثم متأثِّراً.. والحقيقة أنه لا يوجد أي تناقض؛ فالشاعر في حالة القوة، وعندما

---

(1) خالد الكركي، الرونق العجيب: قراءة في شعر المتنبي، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص 20.

(2) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، بيروت، مكتبة منيمنة، 1961م، ص127.

يشعر أنَّ الأمور تجري لصالحه، ويكبر لديه الأمل بتحقيق ما يريد، يصوِّر الزمان في شعره على أنه متأثِّر بقوّته. بينما في حالة الضعف الإنساني ـ وهي حالة يمرّ بها كل إنسان في هذه الحياة ـ يصوّر شاعرنا نفسه حزيناً ومتأثِّراً بقوة الزمان.. على أنَّ الحالات التي صوّر فيها ذاته مؤثِّرة على الزمن، هي أكثر بصورة لافتة للنظر من الحالات التي صوّرها فيها متأثِّرة بالزمان، خاصة إذا ما أضفنا أمثلة: التبايُن بين الشاعر والزمان[1]، فهي كثيرة جداً، وتعبِّر عن تصدِّي شاعرنا للزمن وتحدّيه له، ومخالفته..

ب ـ بين الممدوح والزمان:

الزمان المؤثِّر:

مع أنّ فكرة (**الزمان المؤثِّر على الممدوح**) قليلة التواتر في ديوان المتنبي ـ لأنّه يُظهر الممدوح دوماً بمظهر الرجل القوي الشديد البأس، الذي يهابه الزمن ذاته ـ إلاّ أنّ ثمّة وجهاً آخر للممدوح، هو وجه الرِّفق والرحمة واللين، الممدوح الوقتي العادي الذي يضعف ويحزن ويرقّ ويبكي وينكسر.. يظهر هذا المعنى خاصة في المراثي؛ إذ يصوّر شاعرنا الممدوح على أنه متأثِّر بالزمان وأفعاله، يقول مثلاً، في رثاء أخت سيف الدولة الصغرى:

أَجِـدُ الحُـزْنَ فيـكَ حِفْظـاً وعَقْـلا وأَرَاهُ في الخَلْـقِ ذُعْـراً وجَهْـلا
إنَّ خَيْـرِ الـدُّمُوعِ عَوْنـاً لَـدَمْعٌ بَعَثَتْـهُ رِعَايَـةٌ فاسْـتَهَلاَ
أيـن ذِي الرِّقَّـةُ الـتي لَـكَ في الحَـرْ بِ إذا اسْـتُكْرِهَ الحَدِيـدُ وَصَـلاَّ
وَكَـمِ انْتَشْـتَ بالسُّـيُوفِ مِـنَ الدَّهـ ـرِ أسـيراً وبـالنَّوالِ مُقِـلاً
عَـدَّها نُصْـرَةً عَلَيْـهِ فَلَمَّـا صَـالَ خَـتْلاً رآه أَدْرَكَ تَـبْلا[2]

جعل شاعرنا الدهر كالعدو لسيف الدولة، ينتظر منه غفلة فيأخذ أخته ختلاً.. وكان قد حقد عليه لأنّ سيف الدولة نَصَرَ عليه مَنْ لا ناصر له، واستنقذه من أسره.

---

(1) ستمرّ بنا لاحقاً.

(2) القصيدة 187 ـ الديوان، ج2، الأبيات 6، 9، 10، 16، 17، ص 135 ـ 137. انتاشه: تناوله وانتشله. التبل: الثأر.

ـ ويقول في رثاء عمّة عضد الدولة:

آخِـــرُ مـــا المَلْـــكُ مُعَـــزًّى بـــهِ   هـــذا الـــذي أثَّـــرَ في قَلْبِـــهِ
لا جَزَعَـــاً بَـــلْ أَنَفَـــاً شَـــابَهُ   أَنْ يَقْـــدِرَ الـــدَّهْرُ علـــى غَصْبِـــهِ[1]

نلحظ استخدام الألفاظ التي تدلّ على قوّة الزمان، وتأثيره في عضد الدولة: (**أثّر، يَقْدِر، غَصْبه**)..

ـ ويقول مخاطباً سيف الدولة، في رثاء أخته الكبرى:

ـ فَـــلا تَنَلْـــكَ اللَّيَـــالي إنَّ أَيْـــدِيَهَا   إذا ضَـــرَبْنَ كَسَـــرْنَ النَّبْـــعَ بـــالغَرَبِ[2]

يدعو شاعرنا لممدوحه، ولكن من خلال هذا الدعاء يوحي لنا باستسلام الممدوح لقوة الليالي وإقراره ـ بصورة غير مباشرة ـ بالعجز أمامها..

ـ ولا يُعِـــنَّ عَـــدُوّاً أنـــتَ قـــاهِرُهُ   فـــإنَّهُنَّ يَصِـــدْنَ الصَّـــقْرَ بـــالخَرَبِ
وإنْ سَـــرَرْنَ بـــمَحْبُوبٍ فَجَعْـــنَ بـــهِ   وقـــد أَتَيْنَـــك في الحـــالَيْنِ بالعَجَـــبِ
وربَّمـــا احْتَسَـــبَ الإِنْسَـــانُ غايَتَهَـــا   وفاجَأَتْـــهُ بـــأَمْرٍ غَيْـــرِ مُحْتَسَـــبِ[3]

واستعمال صيغة المضارع هنا في الدعاء تشفّ عن إحساس قَلِق، وتوجّس من المستقبل؛ فهي ترتبط بالأمل بتحقّق هذا الدعاء دون الاطمئنان التام إلى تحقّقه..

الزمان المتأثِّر:

يُظْهِر شاعرنا ممدوحه، هنا، قويّاً، مؤثِّراً على الزمان، متعالياً عليه؛ فالممدوح أكبر من الدهر، وأقوى منه، لذلك يتقرّب الدهر إليه ويباهي به بقية الأزمان:

إنِّـــي دَعَوْتُـــكَ لِلنَّوائِـــبِ دَعْـــوَةً   لم يُـــدْعَ سَـــامِعُهَا إلى أَكْفَائِـــهِ

---

(1) القصيدة 40 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص 209.
(2) القصيدة 19 ـ الديوان، ج1، البيت 37، ص 143.
(3) القصيدة السابقة، الأبيات 38 ـ 40، ص 143.

فَأَتَيْتَ مِنْ فَوْقِ الزَّمَانِ وتَحْتِهِ مُتَصَلْصِلاً وأمامِهِ وَوَرائِهِ[1]

ويقول واصفاً ما يلحق الزمن من شرف انتساب الممدوح إليه:

لَيْتَ لي مِثْلَ جَدٍّ ذا الدَّهْرِ في الأدْ هُرِ أو رِزْقِهِ مِنَ الأَرْزَاقِ
أنتَ فيهِ وكانَ كُلُّ زَمَانٍ يشتهي بَعْضَ ذا على الخَلّاقِ[2]

ويقول:

فتىً تَتْبَعُ الأَزْمَانُ في النَّاسِ خَطْوَهُ لِكُلِّ زَمَانٍ في يَدَيْهِ زِمَامُ[3]

فقد شبّه الزمان بدابة زمامها في يد سيف الدولة يقوده به كما يشاء.. والملفت للنّظر أنّ شاعرنا لا يقول بزمن واحد بل بأزمنة عدّة.. فهل عرف شاعرنا بحدسِه أو بذكائه أنه بالفعل هناك أزمنة متعدّدة (**أزمنة نسبية**)؟..

ـ والممدوح يكافح الزمان، ويجير عليه، ويأنف أن يسمح له بغلبته:

تُحَارِبُهُ الأعداءُ وَهْيَ عَبِيدُهُ وَتَدَّخِرُ الأَمْوَالَ وَهْيَ غَنَائِمُهْ
وَيَسْتَكْبِرُونَ الدَّهْرَ والدَّهْرُ دُونَهُ ويَسْتَعْظِمُونَ المَوْتَ والموتُ خَادِمُهْ[4]

والممدوح يقطع شدائد الدهر، ولزبات الزمان:

وما كُلُّ سَيْفٍ يَقْطَعُ الهَامَ حَدُّهُ وتَقْطَعُ لَزْبَاتِ الزَّمَانِ مَكَارِمُهْ[5]

ـ وربما تعاظمت مظاهر قوة الممدوح، درجةً أكبر من السابقة؛ إذ يجعله شاعرنا أقوى بكثير من الليالي، فلو سلب الممدوح الليالي شيئاً لأكرهها على تركه لضعفها عن استرداده منه، وهي إذا أخذَتْ منه شيئاً غَرِمَتْه لأنّه يرغمها على رَدِّه:

طَرِيدَةُ دَهْرٍ سَاقَهَا فَرَدَدْتَهَا على الدِّينِ بالخَطِّيِّ والدَّهرُ راغِمُ

---

(1) القصيدة 1 ـ الديوان، ج1، البيتان 15، 16، ص 87.
(2) القصيدة 158 ـ الديوان، ج2، البيتان 38، 39، ص 50.
(3) القصيدة 224 ـ الديوان، ج2، البيت 4، ص 306.
(4) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيتان 39، 40، ص 275.
(5) القصيدة السابقة، البيت 42، ص 275.

تُفِيتُ اللَّيَالي كُلَّ شَيْءٍ أَخَذْتَهُ   وَهُنَّ لِمَا يَأْخُذْنَ مِنْكَ غَوَارِمُ[1]

والممدوح يقف في وجه الليالي ويتغلّب، وينتصر عليها:

_ أَتَخْفِرُ كُلَّ مَنْ رَمَتِ اللَّيَالي   وَتُنْشِرُ كُلَّ مَنْ دَفَنَ الخُمُولُ[2]

_ وأنَّكَ رُعْتَ الدَّهرَ فيها ورَيْبَهُ   فَإِنْ شَكَّ فَلْيُحْدِثْ بِسَاحَتِها خَطْبَا[3]

والدهر كالعَبْد، إذا ناداه الممدوح، لبّى مسرعاً:

نَفَذَ القَضَاءُ بما أَرَدْتَ كأنَّهُ   لَكَ كُلَّما أَزْمَعْتَ شيئاً أَزْمَعَا

وَأَطَاعَكَ الدَّهْرُ العَصِيُّ كأنَّهُ   عَبْدٌ إذا نادَيْتَ لَبَّى مُسْرِعا[4]

والممدوح يحبس صروف الدهر على مراده، فلا يتمكن الدهر من إحداث شيء إلا ما يريده، ولا يصيب أحداً إلا بإذنه:

والذي رَيْبُ دَهْرِهِ مِنْ أُسَارا   هُوَ مِنْ حَاسِدِي يَدَيْهِ الغَمَامُ[5]

وقد يصل الأمر بالدهر إلى الخوف من الممدوح؛ فهو يأتمر بأمره، ولو نهاه عن المرور به لم يمر، أي يتوقّف الزمان إذا أراد الممدوح ذلك:

هَابَكَ اللَّيلُ والنَّهَارُ فَلَوْ تَنْهَاهُمَا لم تَجُزْ بِكَ الأيَّامُ[6]

والممدوح أكبر من الزمان وأكبر من الموت.. فحتى الموت يطيع الممدوح:

هَانَ على قَلْبِهِ الزَّمَانُ فَمَا   يَبِينُ فيه غَمٌّ ولا جَذَلُ

يَكَادُ مِنْ طَاعَةِ الحِمَامِ لَهُ   يَقْتُلُ مَنْ مَا دَنَا لَهُ أَجَلُ[7]

---

(1) القصيدة 223 ـ الديوان، ج2، البيتان 11، 12، ص 299.
(2) القصيدة 170 ـ الديوان، ج2، البيت 11، ص 68.
(3) القصيدة 14 ـ الديوان، ج1، البيت 23، ص 122.
(4) القصيدة 138 ـ الديوان، ج1، البيتان 28، 29، ص 478.
(5) القصيدة 241 ـ الديوان، ج2، البيت 13، ص 375.
(6) القصيدة 241 ـ الديوان، ج2، البيت 37، ص 379.
(7) القصيدة 199 ـ الديوان، ج2، البيتان 13، 14، ص 188، 189.

ـ وقد يبالغ شاعرنا كثيراً في تصوير هيمنة ممدوحه على الزمان[1]، كقوله مثلاً:

ـ مَلِكٌ تَصَوَّرَ كيفَ شَاءَ كأنَّما   يَجْرِي بفَصْلِ قضَائِهِ المَقْدُورُ[2]

***

ـ فَمَا تَرْزُقُ الأَقْدَارُ مَنْ أَنْتَ حَارِمٌ   ولا تَحْرِمُ الأَقْدَارُ مَنْ أنتَ رَازِقُ

ولا تَفْتُقُ الأَيَّامُ ما أنْتَ رَاتِقٌ   ولا تَرْتُقُ الأيَّامُ ما أنتَ فاتِقُ[3]

ـ فالممدوح في شعر أبي الطيب أعظم من المكان وأقوى من الزمن، إنه كما يقول:

فَتىً يَشْتَهِي طُولَ البِلادِ وَوَقْتُهُ   تَضِيقُ بِهِ أَوْقَاتُهُ والمَقَاصِدُ[4]

بل هو يحتوي الزمان والمكان:

ـ ضَاقَ الزَّمَانُ وَوَجْهُ الأرضِ عَنْ مَلِكٍ   مِلْءِ الزَّمانِ وملْءِ السَّهلِ والجَبَلِ[5]

ـ أَيَقْدَحُ في الخَيْمَةِ العُذَّلُ   وتَشْمَلُ مَنْ دَهْرَهَا يَشْمَلُ[6]

ـ بِمَنْ أَضْرِبُ الأَمْثَالَ أَمْ مَنْ أَقِيسُهُ   إليكَ وأَهْلُ الدَّهرِ دُونَكَ والدَّهرُ[7]

وأحياناً يجعل شاعرنا من الزمان آلةً يتصرّف بها ممدوحه بأنامله، فأنامل ممدوحه تتصرّف بالزمان، فصارت أزماناً للأزمان:

خَفَّ الزَّمَانُ على أَطْرَافِ أَنْمُلِهِ   حتّى تُوُهِّمْنَ للأَزْمَانِ أَزْمَانَا[8]

على الرغم من مبالغة شاعرنا، إلاّ أنّه أبدع حقّاً، وابتكر معاني جديدة فيما يخصّ علاقة الزمان بالممدوح؛ فنجد عنده مصطلحات جديدة: زمان

---

(1) وسنناقش فكرة مبالغة شاعرنا في صوره الزمانية في: (الصورة المُحال).

(2) المقطعة 103 ـ الديوان، ج1، البيت 7، ص 395.

(3) القصيدة 152 ـ الديوان، ج2، البيتان 24، 25، ص 36.

(4) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيت 29، ص 248.

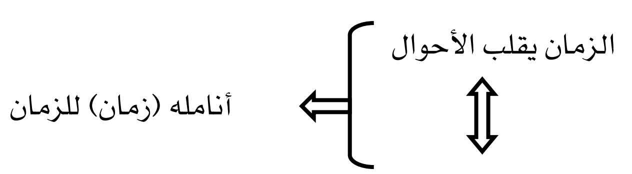
(5) القصيدة 178 ـ الديوان، ج2، البيت 19، ص 110.

(6) القصيدة 177 ـ الديوان، ج2، البيت 1، ص 102.

(7) القصيدة 100 ـ الديوان، ج1، البيت 20، ص 390.

(8) القصيدة 268 ـ الديوان، ج2، البيت 20، ص 462.

الزمان؛ فالزمان في يد الممدوح وتحت تصرّفه، فكأنّ أنامله أزمان للأزمان لتقليبها إياها:



فالزمان هنا فَقَد السيطرة، ولم يعد هو المتحكّم، بل صارت أنامل الممدوح هي التي تتحكّم بهذا الزمان وبغيره.

ـ والمستقبل رهن إرادة ممدوح المتنبي ينوي فيصبح الأمر نافذاً مفعولاً، كفعل مضارع «**مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الجَوَازِمُ**»[1].

ـ وليس شاعرنا المتنبي بدْعاً في جَعْله الزمان ـ الذي كانت فكرة طغيانه على كل شيء سائدة قبل المتنبي ولم يتكلّم أحد على أنه يتأثّر أو يضعف ـ ضعيفاً متأثّراً؛ فهذه النظرية النسبيّة أكّدَتْ أنّ الزمان ليس مطلقاً تتأثّر به الظواهر والأشياء المتحرِّكة فيه، بل هو يتأثّر بها، ويتوقّف «**على إطار الإشارة، والإشارات متعدّدة تبعاً لاختلاف الأجرام في الكون في حركتها بعضها بالنسبة إلى بعض، فليس ثمة مجال للتحدّث عن اتجاه واحد، وزمان واحد لا يقبل الإعادة**»[2].

ـ ويمكننا أن نجمل خصائص العلاقة الصِّراعيّة بين الممدوح والزمان، كما يلي:

- الصِّداميّة.
- الفاعليّة والتأثير.
- إظهار الزمان على أنه هو الضعيف، المتأثّر بالممدوح في معظم الأحيان.
- إبداع شاعرنا، وطرافة أفكاره التي يبيِّن بها هذه العلاقة الصراعية.
- مبالغته أحياناً.

---

(1) القصيدة 223 ـ الديوان، ج2، البيت 13، ص 299.
(2) عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 135.

التباين:

بين الشاعر والزمان:

في التباين لا نجد صِداماً، ومواجهة مباشرة بين شاعرنا والزمان، بل هو يعبّر عن تذمّره من الدهر وأفعاله، ومخالفته له:

ـ وَأَحْسَبُ أَنّي لَوْ هويتُ فِراقَكُمْ لَفَارَقْتُهُ والدَّهْرُ أَخْبَثُ صَاحِبِ
فَيَا لَيْتَ مَا بَيْني وبينَ أَحِبَّتي مِنَ البُعْدِ ما بَيْني وبَيْنَ المَصَائِبِ[1]

فالزمان يخالف شاعرنا لدرجة أنّ الشاعر لو أحبَّ الفِراق حقاً، لفارقه هذا الفراق، إمعاناً من الزمن في مخالفة ما يهوى، وقد عبَّر شاعرنا عن ذلك أحسن تعبير، بتشبيهه الدهر بالصاحب المخادِع الخبيث..

ـ وَمَنْ صَحِبَ الدُّنيا طويلاً تَقَلَّبَتْ على عَيْنِهِ حتَّى يَرَى صِدْقَهَا كِذْبَا[2]

فهو يذمّ هذه الدنيا الغدّارة المُتَقَلِّبة التي تخالف كل رغبة له..

ـ وقد يبلغ التباين بين الشاعر والزمان درجةً أقوى، فيعبِّر شاعرنا عن تمرّده على الدهر ورفض الخضوع له:

أَعْطَى الزَّمَانُ فَمَا قَبِلْتُ عَطَاءَهُ وأَرَادَ لي فَأَرَدْتُ أَنْ أَتَخَيَّرَا[3]

ـ وتتنوّع صور الرفض هذه، فقد ينكر الشاعر كلَّ فضل للزمان، ويرفض كل شيء فيه:

ـ مَنْ خَصَّ بِالذَّمِّ الفِرَاقَ فإنَّني مَنْ لا يَرَى في الدَّهْرِ شيئاً يُحْمَدُ[4]

***

ـ فَمَا تُرَجِّي النُّفُوسُ مِنْ زَمَنٍ أَحْمَدُ حَالَيْهِ غَيْرُ مَحْمُودِ[5]

فهذا الزمان مذموم في كلِّ حالَيْه: الراحة والتعب «**لأنّ الفارق بينهما وَهْم ما دام الإنسان محكوماً بالجوع، والعطش، والسعي؛ فالجوع يسكّته الأكل،**

---

(1) القصيدة 34 ـ الديوان، ج1، البيتان 4، 5، ص 175.
(2) القصيدة 14 ـ الديوان، ج1، البيت 5، ص 118.
(3) القصيدة 120 ـ الديوان، ج1، البيت 14، ص 414.
(4) المقطعة 71 ـ الديوان، ج1، البيت 4، ص 312.
(5) القصيدة 55 ـ الديوان، ج1، البيت 10، ص 241.

والعطش يوقفه الشرب، وسرعان ما يعود الإنسان إلى جوعه وعطشه»[1].

- وقد يعبّر عن رفضه بأسلوب لطيف، فيكتفي بمعاتبة الدهر:

لأيِّ صُرُوفِ الدَّهْرِ فيهِ نُعَاتِبُ   وَأيَّ رَزَايَاهُ بِوِتْرٍ نُطَالِبُ[2]

- أو يرفع من حِدّة نبرته، ليعبّر عن غيظه منه:

وَغَيْظٌ على الأيَّامِ كالنَّارِ في الحَشَا   ولكنَّهُ غَيْظُ الأَسِيرِ على القِدِّ[3]

- أو ينعته بالقُبْحِ والشّناعة:

_ قُبْحاً لِوَجْهِكَ يا زَمَانُ فإنَّهُ   وَجْهٌ لَهُ مِنْ كُلِّ قُبْحٍ بُرْقُعُ[4]

_ لَحَا اللهُ ذِي الدُّنيا مُنَاخاً لِرَاكِبٍ   فَكُلُّ بَعِيدِ الهَمِّ فيها مُعَذَّبُ[5]

- أو يعبّر عن هذا الرفض بأسلوبٍ جارح، مستنكراً ما يحصل حوله:

أَذُمُّ إلى هذا الزَّمانِ أُهَيْلَهُ   فَأَعْلَمُهُمْ فَدْمٌ وَأَحْزَمُهُمْ وَغْدُ

وأَكْرَمُهُمْ كَلْبٌ وأَبْصَرُهُمْ عَمٍ   وَأَسْهَدُهُمْ فَهْدٌ وأَشْجَعُهُمْ قِرْدُ[6]

فهو يشكو أهل هذا الزمان إلى زمانهم، وتصغير (**أهل**) هو تصغير تحقير، وتكرار استعمال أسلوب التفضيل يؤدي إلى معنى مخالِف، فهو لا يفضّلهم، بل يحتقرهم ويزدريهم، ويتعجّب من الزمان كيف قبل بهؤلاء أهلاً له..

- وفي أحيان أخرى، يدعو إلى عدم الاكتراث بالدهر:

لا تَلْقَ دَهْرَكَ إلاَّ غَيْرَ مُكْتَرِثٍ   مَا دَامَ يَصْحَبُ فِيهِ رُوحَكَ البَدَنُ

فَمَا يَدُومُ سُرُورٌ مَا سُرِرْتَ بِهِ   وَلا يَرُدُّ عَلَيْكَ الفَائِتَ الحَزَنُ[7]

---

(1) د. علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، ص 226.

(2) المقطعة 23 ـ الديوان، ج1، البيت 1، ص 149.

(3) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، البيت 6، ص 348.

(4) القصيدة 139 ـ الديوان، ج1، البيت 28، ص 483.

(5) القصيدة 36 ـ الديوان، ج1، البيت 14، ص 191.

(6) القصيدة 70 ـ الديوان، ج1، البيتان 6، 7، ص 305.

(7) القصيدة 271 ـ الديوان، ج2، البيتان 3، 4، ص 468.

- وقد يخرج شاعرنا، في بعض الأمثلة، من تجربته الخاصة إلى التجربة الإنسانية التي تصلح لكلّ زمان ومكان:

سَالِمُ أَهْلِ الودَادِ بَعْدَهُمُ يَسْلَمُ لِلْحُزْنِ لا لِتَخْلِيدِ
فَمَا تُرَجّي النُّفُوسُ مِنْ زَمَنٍ أَحْمَدُ حَالَيْهِ غَيْرُ مَحْمُودِ[1]

- ويمكننا أن نُجْمِل خصائص علاقة التباين بين الشاعر والزمان، كما يأتي:

- الرّفض والاستنكار والتمرّد.
- الاختلاف وعدم الاتفاق، يقول صالح زامل عن شاعرنا: «**لقد جاء إلى هذا العالم لا ليختلف معه فقط، بل ليكتشف أقزامه ويعرّي أغبياءه الذين يتطاولون على الشرفات**»[2].

التوازي:

أ- بين الشاعر والزمان:

وهنا يبدو لنا الشاعر، والزمان، إمّا متصاحِبان، أو متشاركان في تعلّقهما بشيء آخر:

- ففي مواضع كثيرةٍ من شعره، يعبّر عن صحبته مع الزمان الذي جمعه بكل ممدوح يرى له فضلاً عليه:

- يَدٌ للزَّمانِ الجَمْعُ بَيْني وَبَيْنَهُ لِتَفْريقِهِ بيني وبينَ النَّوائِبِ[3]

***

- وَلَولا أَيَادِي الدَّهرِ في الجَمْعِ بَيْنَنَا غَفَلْنَا فَلَمْ نَشْعُرْ لَهُ بِذُنُوبِ[4]

(1) القصيدة 55 - الديوان، ج1، البيتان 9، 10، ص 241.

(2) صالح زامل، تحوّل المثال، ص 155. هذا وقد ظهرَتْ علاقة التباين بين الشاعر والزمان بصورة واضحة جليّة في الديوان، على حين لم تظهر بين الممدوح والزمان، فكانت العلاقة إمّا تضاد، أو توازٍ بينهما..

(3) القصيدة 34 - الديوان، ج1، البيت 34، ص 180.

(4) القصيدة 13 - الديوان، ج1، البيت 17، ص 115.

ـ ولكنَّــكَ الــدُّنيا إلــيَّ حَبــيبَةً   فَمَــا عَنْــكَ لــي إلاَّ إليْــكَ ذَهَــابُ[1]

***

ـ أَزَالَـتْ بِـكَ الأيَّـامُ عَتْبِـي كأنَّمـا   بَنُوهَـا لهـا ذَنْـبٌ وأنْـتَ لهـا عُـذْرُ[2]

فالأيام سمحَتْ له بلقاء هذا الممدوح، فأزالت عتب الشاعر عليها، لأنه رأى من إحسانه ما أنساه سيئات الأيام وذنوبها..

ـ أَحُلْمَــاً نَــرَى أَمْ زَمَانَــاً جَدِيــدَا   أمِ الخَلْـقُ فِي شَـخْصٍ حَـيٍّ أُعِيـدَا

تَجَلَّــى لنــا فَأَضَــأْنَا بــهِ   كأنَّــا نُجُــومٌ لَقِينــا سُــعُودا[3]

فشاعرنا يتعجّب من جمال زمان الممدوح، الذي ينعكس بدوره على نفسيّته فيملأها بِشْراً وسروراً، وأملاً بالمستقبل..

ـ وكان شاعرنا يشكر الزمن الحاضر، أحياناً، إذا وُجِدَت فيه بعض الأمور الحسنة؛ فعندما أهداه عبيد الله بن خلكان جامة من السمك واللوز، قال:

لَــوْ كُنْــتَ عَصْــراً مُنْبِــتاً زَهَــراً   كُنْــتَ الرَّبيــعَ وكانَــتِ الــوَرْدَا[4]

وحين مدح أبا عبادة بن يحيى البحتري، عَبَّرَ عن علاقة تواز بينه وبين الزمان بقوله:

مَــا دَارَ فِي خَلَــدِ الأيَّــامِ لــي فَــرَحٌ   أَبَــا عُبَــادَةَ حتّــى دُرْتَ فِي خَلَــدِي[5]

ولنلحظ كيف شبّه الأيام بإنسان يدور الفَرَح في خَلَده، ويقع في قلبه أن يسرّ شاعرنا.

ـ وقد يوازي شاعرنا بين ذاته وبين الزمان، فيصبحان صِنوَيْن، هو يقول الشعر، والدهر ينشده، ويتغنّى به:

---

(1) القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، البيت 43، ص 205.
(2) القصيدة 119 ـ الديوان، ج1، البيت 41، ص 410.
(3) القصيدة 68 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص 301، 302.
(4) المقطعة 61 ـ الديوان، ج1، البيت 5، ص 279.
(5) القصيدة 66 ـ الديوان، ج1، البيت 7، ص 293.

ومــا الــدَّهرُ إلاّ مِــنْ رُوَاةِ قَلائِــدِي   إذا قُلْـتُ شِـعْراً أَصْبَحَ الـدَّهرُ مُنْشِـدَا[1]

ـ وقد يعبّر عن توازيه مع الزمان بصورة أخرى، كأن يشترك معه في التعلّق بشيء آخر، يقول مثلاً:

أُطَـاعِنُ خَـيْلاً مِـنْ فَوَارِسِـهَا الـدَّهْرُ   وَحيداً وَمَا قَوْلي كَذَا وَمَعِي الصَّبْرُ

وَأَشْـجَعُ مِنّــي كُـلَّ يَـومٍ سَـلامَتِي   ومــا ثَبَتَــتْ إلاَّ وفي نَفْسِــها أَمْــرُ[2]

يعبّر فعل (أطاعن)، هنا، عن المشاركة، والسِّجال في القتال، فكلاهما، المتنبي والدهر، يقاتل الآخر بصورة مستمرّة، دون أن تُحْسَمَ النتيجة لصالح أي منهما..

ويقول:

وَمَـا اسْـتَغْرَبَتْ عَـيْني فِرَاقـاً رأَيْتُـهُ   وَلا عَلَّمَـتْني غَيْـرَ مـا القَلْـبُ عَالِمُـهْ

فَـلا يَتَّهِمَنّـي الكَاشِـحُونَ فـإنّني   رَعَيْتُ الرَّدى حتّى حَلَتْ لي عَلاقِمُهْ"[3]

فشاعرنا يعبّر في هذين البيتين عن اعتياده على كثرة ما لقي من صروف الدهر وما مُنِي به من فراق الأحبّة، حتى لا يستغرب فراقاً رآه، ولا تريه عينه شيئاً لم يعلمه قلبه (**حَدْس القلب بما يمكن أن يأتي في المستقبل**)، فكأنّه هو والزمان سواءٌ، قد تماهى معه، ويؤكّد هذا تعبيرُه في البيت الثاني: رعيتُ الردى حتى حلت لي علاقمه.

ويقول:

يُسَــابِقُ سَــيْفِي مَنَايَــا العِبَــادِ   إلَــيْهِمْ كأنَّهُمَــا في رِهَــانِ[4]

فهنا، علاقةُ توازٍ بين الشاعر والموت، حتى صار كأنه هو الموت بعينه لمن يستحقّه..

ويمكننا أَنْ نَسِم علاقة التوازي بين شاعرنا والزمان بالسِّمات الآتية:

---

(1) القصيدة 57 ـ الديوان، ج1، البيت 36، ص 258.

(2) القصيدة 119 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2 ، ص 403.

(3) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيتان 13، 14، ص 268، 269.

(4) المقطعة 262 ـ الديوان، ج2، البيت 7، ص 441.

- الهدوء والاستقرار النِّسبي.
- الرِّضا عن الزمن في بعض الأحيان.
- التّماهي مع الزمن أحياناً، عَمَلاً بالمبدأ القائل: «**لا يتمّ الانتصار على الزمن إلاّ بواسطة الزمن فقط**»[1]..

ب ـ بين الممدوح والزمان:

رأى المتنبي في ممدوحيه الذين حازوا على إعجابه، بقوّتهم وقدرتهم على التأثير في الزمن، قوةً معادِلة للزمن نفسه: فقد يتوازى الممدوح مع الزمان، فيصبحان، في بطشهما وقوّتهما شيئاً واحداً:

ـ نَفْسٌ لها خُلُقُ الزَّمَانِ لأنّهُ مُفْنِي النُّفُوسِ مُفَرِّقٌ ما جمَّعَا
نَفَذَ القَضَاءُ بما أَرَدْتَ كأنَّهُ لَكَ كُلّما أَزْمَعْتَ شيئاً أَزْمَعَا[2]

***

ـ يُقَارِعُ الدَّهرَ مَنْ يُقَارِعُكُمْ على مكانِ المَسُودِ والسَّائِدْ[3]

***

ـ يَرُوعُهُمْ مِنْهُ دَهْرٌ صَرْفُهُ أبداً مُجَاهِرٌ وصُرُوفُ الدَّهرِ تَغْتَالُ[4]

***

ـ فَلا غَفَلَ الدَّهرُ عَنْ أَهْلِهِ فإنَّكَ عَيْنٌ بها يَنْظُرُ[5]

***

ـ وَإِذَا صَحَّ فالزَّمَانُ صَحِيحٌ وإذا اعْتَلَّ فالزَّمَانُ عَلِيلُ[6]

فشاعرنا، في هذه الأمثلة، يقرن بين الممدوح والزمان، محاوِلاً وجهاً من وجوه المشابهة بينهما، فوجه الاقتران بينهما، حريّة التصرّف في الأمور، والقوّة على الفعل، والقدرة على البطش والإسعاد..

ـ وقد يكون وجه الاقتران، هو الخير المنبعث من كليهما، فكان يشبّه الممدوح بزمن الربيع، في أمثلة كثيرة:

---

(1) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 56، عن (إليوت).
(2) القصيدة138_الديوان،ج1،البيتان20، 28،ص476، 478.
(3) القصيدة 87 ـ الديوان، ج1، البيت 27، ص 357.
(4) القصيدة 212 ـ الديوان، ج2، البيت 30، ص 236.
(5) القصيدة 92 ـ الديوان، ج1، البيت 11، ص 369.
(6) القصيدة 189 ـ الديوان، ج2، البيت 28، ص 155.

_ وَرَبِيعَــاً يُضَــاحِكُ الغَيْــثُ فِيــهِ   زَهَــرَ الشُّــكرِ مِــنْ رِيَــاضِ المَعَــالي
نَفَحَتْنَــا مِنْــهُ الصَّــبَا بِــنَسِيمٍ   رَدَّ رُوحــاً في مَيِّــتِ الآمَــالِ[1]

***

_ مـا الـدَّهْرُ عِنْـدَكَ إلاَّ رَوْضَـةٌ أُنُـفٌ   يـا مَـنْ شَـمَائِلُهُ في دَهْـرِهِ زَهَـرُ[2]

***

_ تَجِــفُّ الأَرْضُ مِــنْ هــذا الرَّبَــابِ   وَيَخْلُــقُ مــا كَسَــاهَا مِــنَ ثِيَــابِ
وَمَــا يَنْفَــكُّ مِنْــكَ الــدَّهرُ رَطْبــاً   وَلا يَنْفَــكُّ غَيْثُــكَ في انْسِــكَابِ[3]

_ وقد يشبّهه بيوم العيد الذي هو أشرف الأيام، أو بالابتسامة على فم الدهر:

_ فَذَا اليَوْمُ في الأيَّامِ مِثْلُكَ في الوَرَى   كما كُنْتَ فيهم أَوْحَدَاً كان أوحدا
هُـوَ الجـدُّ حتَّـى تَفْضُـلَ العَيْنُ أُخْتَهَـا   وحتَّـى يَصِيرَ اليَـوْمُ لِلْيَـوْمِ سَـيِّدا[4]

***

_ لَقَـدْ حَسُـنَتْ بِـكَ الأَوْقَـاتُ حتّـى   كأنَّـكَ في فَـمِ الـدَّهرِ ابْتِسَـامُ[5]

_ كما نجد شاعرنا يطلق صفة (**الموت**) على الممدوح، أو يجعل الموت خادِماً للممدوح، في مواضع كثيرة جداً من شعره:

_ والشَّـمسَ يَعْنُـونَ إلاَّ أنَّهُـمْ جَهِلُـوا   والمَـوْتَ يَـدْعُونَ إلا أنَّهـم وَهَمُـوا[6]

***

_ لا يَعْتَقِــي بَلَــدٌ مَسْــرَاهُ عَــنْ بَلَــدٍ   كَــالمَوْتِ لــيس لــه رِيٌّ ولا شِــبَعُ[7]

***

_ وَكُــنْ كَــالمَوْتِ لا يَرْثــي لِبَــاكٍ   بَكَــى مِنْــهُ وَيَــرْوَى وَهُــوَ صَــادِ[8]

***

_ رأيــتُ ابــنَ أُمِّ المـوتِ لـو أنَّ بَأْسَـهُ   فَشَـا بـينَ أَهْـلِ الأرضِ لانْقَطَـعَ النَّسْلُ

(**1**) القصيدة 197 ـ الديوان، ج2، البيتان 15، 16، ص 178.
(**2**) المقطعة 94 ـ الديوان، ج1، البيت 3، ص 371.
(**3**) المقطعة 11 ـ الديوان، ج1، البيتان 1، 2، ص 111. الرّباب: السحاب الأبيض.
(**4**) القصيدة 57 ـ الديوان، ج1، البيتان 23، 24، ص 255.
(**5**) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت 42، ص 364.
(**6**) القصيدة 228 ـ الديوان، ج2، البيت 13، ص 321.
(**7**) القصيدة 134 ـ الديوان، ج1، البيت 11 ، ص 452. لا يعتقي: أي لا يعتاق: يقال عاقه واعتاقه.
(**8**) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، البيت 35، ص 300.

علـى سَابِـحٍ مَـوْجَ المَنَايَـا بـِنَحْرِهِ   غَـدَاةَ كـأنَّ النَّبْـلَ في صَـدْرِهِ وَبْـلُ[1]

_ يـا بَـدْرُ يـا بَحْـرُ يـا غَمَامَـةُ يـا   لَيْـثَ الشَّـرَى يـا حِمَـامُ يـا رَجُـلُ[2]

***

_ تَغِيـبُ المنايـا عـنهمُ وَهْـوَ غَائِـبٌ   وَتَقْـدَمُ في سـاحاتهم حـين يَقْـدَمُ[3]

***

_ شَـرِيكُ المَنَايَـا والنُّفـوسُ غَنِيمَـةٌ   فَكُـلُّ مَمَـاتٍ لَـمْ يُمِتْـهُ غُلُـولُ[4]

***

_ وَمُهَـذَّبٌ أَمَـرَ المنَايَـا فِـيهِمِ   فَأَطَعْنَـهُ في طَاعَـةِ الـرَّحمنِ[5]

فالموت، والممدوح، صارا شيئاً واحداً، تقول سعاد المانع: «**وإطلاق صفة الموت على الممدوح، إنّما يعني أنّ الشاعر ينظر إلى الموت نظرة إعجاب وأنّ الموت لا يمثّل لديه ها هنا فكرة الكآبة أو مأساة الإنسان في الحياة، ولكنه يمثّل القوّة الهائلة التي لا يقف في وجهها حائل.. لذا يروقه أن يصوّر ممدوحه بهذه القوة، وأنْ يجعل هذه القوة خادماً للممدوح. ومن اقتران لفظ الموت بالشمس وبالدهر يبدو الموت قرين الأشياء العظيمة؛ فهو يمثّل الخلود ويمثّل البطش، ولا يمثّل فناء الحياة وزوالها**»[6].

على أنّ مبالغة شاعرنا في الأمثلة السابقة تبدو واضحة جليّة، كما في قوله مثلاً:

يَكَـادُ مِـنْ طَاعَـةِ الحِمَـامِ لَـهُ   يَقْتُـلُ مَـنْ مـا دَنَـا لَـهُ أَجَـلُ[7]

- وقد لا يكتفي شاعرنا بالاقتران بين الممدوح والموت، بل يجعل المقادير تجري، دائماً، موافقةً لإرادة الممدوح:

---

(1) القصيدة 196 ـ الديوان، ج2، البيتان 16، 17، ص 173.

(2) القصيدة 199 ـ الديوان، ج2، البيت 27، ص 191.

(3) القصيدة 238 ـ الديوان، ج2، البيت 33، ص 371.

(4) القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، البيت 64، ص 127.

(5) القصيدة 260 ــ الديوان، ج2، البيت 41، ص 437. وانظر أيضاً: القصيدة 216 ــ الديوان، ج2، البيت 40، ص 275. والقصيدة 170 ـ الديوان، ج2، البيت 9، ص 68. والقصيدة 192 ــ الديوان، ج2، البيت 12، ص 162.. والأمثلة كثيرة لا يتّسع المقام لذكرها كلها.

(6) سيفيّات المتنبي، ص202.

(7) القصيدة 199 ـ الديوان، ج2، البيت 14، ص 189.

_ لَـو الفَلَـكَ الـدَّوَّارَ أَبْغَضْـتَ سَـعْيَهُ   لَعَوَّقَــهُ شَـــيْءٌ عـــن الـــدَّوَرَانِ[1]

_ نَفَــذَ القَضَــاءُ بِمَــا أَرَدْتَ كَأَنَّــهُ   لَـكَ كُلَّمَـا أَزْمَعْـتَ شَـيْئاً أَزْمَعَـا[2]

_ إذا سَعَتِ الأَعْـدَاءُ فِي كَيْـدِ مَجْـدِهِ   سَعَى جَـدُّهُ فِي كَيْـدِهِمْ سَعْيَ مُحْنَـقِ

وَمَـا يَنْصُـرُ الفَضْـلُ المُـبِينُ عَلَـى العِـدَا   إِذَا لم يَكُـنْ فَضْـلَ السَّـعِيدِ المُوَفَّـقِ[3]

ـ وقد أبدع شاعرنا حقاً في تصوير حالة التوازي بين الممدوح والزمان، يقول مثلاً:

_ فَقَــدْ خَفِــيَ الزَّمَــانُ بِــهِ عَلَيْنَــا   كَسِــلْكِ الــدُّرِّ يُخْفِيــهِ النِّظَــامُ[4]

شبّه حالةَ خَفَاء الزمان وراء أفعال الممدوح وآثاره التي التبسَتْ بالزمان حتى صارت كأنها هي الزمان، بحالة خفاء السلك وراء الدرّ المنتظم فيه. ويقول:

وَلَــكَ الزَّمَــانُ مِــنَ الزَّمَــانِ وِقَايَــةٌ   وَلَـكَ الحِمَــامُ مِــنَ الحِمَــامِ فِـدَاءُ[5]

يغيّر شاعرنا مفردات الزّمان الموضوعي، فالزمان الذي يصيبَ بالنوائب، جَعلَ منه وقايةً بعد أن كان مُهلكاً، وكذلك جعل من الموت فداءً لممدوحه من الموت ذاته[6]!.

ويقول أيضاً:

النَّـــاسُ مَـــا لمَ يَـــرَوْكَ أَشْـــبَاهُ   والـــدَّهْرُ لَفْـــظٌ وأنـــتَ مَعْنَـــاهُ[7]

فالممدوح هو معنى الدهر وجوهره لأنه به ـ أي بالممدوح يُحْسِن الدهر ويسيىء.

ـ ومن طريف معاني الزمان عند المتنبي، أَنْ يقيم بين ممدوحه وبين الزمان علاقة حبّ وهوى:

---

(1) القصيدة 273 ـ الديوان، ج2، البيت 27، ص 477.

(2) القصيدة 138 ـ الديوان، ج1، البيت 28، ص 478.

(3) القصيدة 148 ـ الديوان، ج2، البيتان 42، 43، ص 18.

(4) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت 22، ص 360.

(5) القصيدة 4 ـ الديوان، ج1، البيت 46، ص 101.

(6) هي صورة قائمة على التضاد، وسنتوسع في تحليل هذا النوع من الصور لاحقاً.

(7) المقطعة 279 ـ الديوان، ج2، البيت 1، ص 489.

ـ يُجَمِّشُـكَ الزَّمـانُ هَـوىً وَحُبّـاً   وَقَـدْ يُـؤْذَى مِـنَ المِقَـةِ الحَبِـيبُ[1]

***

ـ أنـتَ الـذي بَجِـحَ الزَّمَـانُ بِـذِكْرِهِ   وتَزَيَّنَـتْ بِـحَدِيثِهِ الأَسْـمَارُ[2]

***

ـ أيـنَ أَزْمَعْـتَ أيُّهـذا الهُمَـامُ   نَحْـنُ نَبْـتُ الرُّبَـى وأنـتَ الغَمَـامُ

نحـنُ مَـنْ ضَـايَقَ الزَّمـانُ لَـهُ فِيـ   ـكَ وخانَتْـهُ قُرْبَـكَ الأيَّـامُ[3]

فالزمان يحبّ سيف الدولة ويعشقه، ويغار على قربه، ويريد أن ينفرد به دون الناس.

ـ وقد يعبّر شاعرنا عن التوازي بين الممدوح والزمان بطريقة مختلفة عن كل ما سبق، كقوله مثلاً:

نِقَـمٌ علـى نِقَـمِ الزَّمـانِ يَصُبُّها   نِعَـمٌ علـى الـنِّعَمِ الـتي لا تُجْحَـدُ[4]

فالممدوح يفعل فعلاً يعاكس فعل الدهر: الممدوح يشفي والدهر يُسْقِم، ولكنه يتوازى معه من حيث قوّة الفِعْل، فهو قادِر على تعديل الأثر السلبي للزمان، وقلبه تماماً ليصبح أثراً إيجابياً على الناس المنكوبين بفعل الزمان..

ـ ويمكننا أن نجمل خصائص علاقة التوازي بين الممدوح والزمان، كما يلي:

- إنّ صفات الممدوح، كما يصوّرها المتنبي، تتمثّل في مقدرته على منح الحياة والموت، وشموليّة فعله في المكان والزمان..
- ولنلحظ أنّ هذه صفات الزمن، أيضاً؛ فالزمن ذو فاعلية شاملة، وهو قوّة تستقطب حركة الوجود بأسرها..
- ومن هنا يبدو الممدوح مشابهاً للزمن في صفاته، إلاّ أنه يشكّل معه تضاداً في الوقت ذاته؛ فالزمن ذو شمولية في فعله وأثره السلبي على الشاعر، في حين شمولية الممدوح تتمثّل في فعله الإيجابي وعطائه، والزمن مصدر القلق، والممدوح مصدر الأمن: «**إنّ الممدوح والزمن متشابهان في صفات الحتميّة**

(1) القصيدة 17 ـ الديوان، ج1، البيت 3، ص 130.

(2) القصيدة 90 ـ الديوان، ج1، البيت 5، ص 365.

(3) القصيدة 217 ـ الديوان، ج2، البيتان 1، 2، ص 275، 276.

(4) القصيدة 62 ـ الديوان، ج1، البيت 16، ص 283.

والشموليّة والثّبَات، إلاّ أنّ الممدوح قوة إلى جانب الشاعر في وجه القوة التي تعادي الشاعر: الزمن»[1].

- ومن الجدير بالذِّكر أنّ شاعرنا حين جعل صورة الممدوح معادِلة لصورة الزمن لم يأتِ بجديد **(من ناحية المعنى العامّ)**؛ إذْ سبقه الشعراء الجاهليون إلى هذا الوصف"[2]"، ولكنّ الجديد، برأيي، هو أسلوب شاعرنا، وقوّة صياغته لهذا المعنى، وافتنانه في ابتكار صور جديدة، طريفة له، ومبالغته فيه أحياناً..

- ومن خلال دراستنا لعلاقات الزمان في شعر المتنبي، تبيّن لنا أنّ الحالات التي صوّر فيها شاعرنا نفسَه متأثّراً بالزمان، أقلُّ بكثير من الحالات التي صوّر نفسَه فيها مؤثِّراً، والأمر ذاته ينطبق على المدوح.. ممّا يدلّ على تشبُّع شاعرنا بفلسفة **(القوّة)** وحبّه لها، واحترامه للقوي الذي يأخذ حقّه بيده، ولا يرضى بالظلم والضَّيم.. كما أنّ علاقات الممدوح والزمان يمكننا أن نردّها بسهولة إلى علاقات الشاعر والزمان؛ لأنّ شاعرنا كان يماهي بين صورة الممدوح وصورته، ويرى ذاتَه متجسِّدةً في ممدوحه المثال الذي يحوز على إعجابه.

- مِمّا سبق نستطيع أن نحدّد رؤية شاعرنا للزمان، والوجود، فالزمان محور تجربة المتنبي الحياتيّة، لأنّ «**الوجود يقتضي الزمان عنصراً مكوِّناً لجوهره**»[3]، لذلك شكّل الزمان قطباً فاعِلاً في بنية القصيدة عند أبي الطيّب، فقد رأينا أنّ هذه القصيدة أظهَرتْ لنا قطبي العلاقة الصِّراعية بصورة واضحة جليّة: فالمتنبي انفرد من بين الشعراء بتصوير الدهر منافِساً أو حاقِداً أو عدوّاً يقف حاجزاً منيعاً في وجه طموحاته وآماله. وقد وجدنا أنّ شاعرنا المتنبي لا يقسم الزمن صراحة إلى ماضٍ، وحاضر، ومستقبل، ولكن نستقرئ من شعره

---

(1) د. عبد العزيز محمد شحادة، الزمن في الشعر الجاهلي، ص 259.

(2) يقول الأعشى في وصفه لممدوحه:

لا يَرْقَعُ النّاسُ ما أَوْهَى وإِنْ جَهَدُوا ... طُولَ الحياةِ ولا يُوهُونَ ما رَقَعَا

لَمَّا يُرِدْ مِنْ جَميعٍ بَعْدُ فَرَّقَهُ ... وما يُرِدْ بعدُ من ذي فُرقةٍ جَمَعَا

قد نال أهلَ شَبَامٍ فضلُ سُؤْدَدِهِ ... إلى المدائنِ خاض الموت وادَّرَعَا

ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط7، 1983م، ص 151.

(3) عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص221.

وعيه لهذه الأزمنة الثلاثة، وتمييزه لها.. وقد خلصت الدراسة إلى أنّ استخدام شاعرنا للأفعال الماضية فاقَ استخدامه للأفعال التي تدل على الزمن الحاضر، والمستقبل، وذكرنا دلالة ذلك..

- ثمّ درسنا علاقات الزمان في شعر المتنبي، فوجدنا أنّ العلاقة الأبرز هي علاقة التضاد والصراع بين شاعرنا والزمان؛ إذْ صوّر شاعرنا ذاته مؤثّراً على الزمان، وفي أحيان أقلّ متأثّراً به، كما عبّر عن رضاه عن الزمن في أحيان نادِرة، في علاقة توازٍ بينه وبين هذا الزمن، أمّا ما يخصّ علاقة ممدوح المتنبي مع الزمن، فالعلاقة الصِّراعيّة كانت هي الغالبة أيضاً؛ إذْ صوّر أبو الطيّب الزمن ضعيفاً، متأثّراً بالممدوح في معظم الأحيان. وقد يتوازى الممدوح مع الزمان، فيصبحان، في بطشهما وقوّتهما شيئاً واحداً، وحاولنا تمثيل هذه العلاقات بالرسم التوضيحي. وفيما يأتي، سنحاول دراسة تجلّيات الزمن الفنّيّة في شعر أبي الطيّب.[1]

---

(1) من خلال دراستنا مفهومَ الزمن عند أبي الطيّب، والأزمنة الفعليّة، وعلاقات الزمان، ..تجلّت لنا، بصورة غير مباشرة، دلالات المعجم الزماني وتجلّياته في شعر شاعرنا :منها دلالات فلسفيّة(مفهومه عن الأبديّة والخلود، والزمان بين الصّيرورة والثّبات، وقِدم الزمان..)، ودلالات ذاتيّة نفسيّة(إذْ غدا الزمان_كما رأينا_أداةً مهمّة للكشف عن أغوار نفس أبي الطيّب)، ودلالات اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة (كما رأينا، فقد عكست لنا رؤية أبي الطيب للزمان، صورة عامّة عن تردّي الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وما كان يعانيه المجتمع العربي الإسلامي_آنذاك_من هوانٍ وضياع، وتمزّق وتفكّك)، ودلالات زمانيّة موضوعيّة (الاستخدام الفيزيائي العِلْمي للزمن)..

الباب الثاني

تجليات الزمان الفنيّة في شعر المتنبّي

الفصل الأول: اللغة والأسلوب:

- مقدمة
- شخصية المتنبي، وأثر الانفعالات النفسية في أسلوب التناول الشعري الزماني
- السمات الأسلوبية البارزة في شعره الزماني

الفصل الثاني: الصّورة الزمانية:

- مقدمة
- جدول إحصائي للصور الزمانية
- أنواع الصور الزمانية:
  - الصورة الزمانية الذهنية
  - الصورة الزمانية الحسية
  - رموز الزمان
- خصائص الصورة الزمانية

الفصل الثالث: الصورة الإيقاعية والزمان الموسيقي:

- مقدمة
- الظواهر الصوتية الإيقاعية في الشعر الزماني عند المتنبّي
- الزمان الموسيقي، ومسارات الإيقاع في شعر أبي الطيّب الزماني

الفصل الأول: اللغة والأسلوب

تُعَدُّ «**الكلمة**» و«**اللغة**» الأداة الأولى والأخيرة في عالم الشِّعر، فكلّ ما يوظّفه الشاعر من وسائل فنية في شعره، يتشكّل من أصوات اللّغة، والأدب ـ كما هو معروف ـ يتميّز قبل كل شيء باستعمال خاصّ للغة، تكون فيه مفرداتها قد تخفّفَتْ من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حمل «**إيحاءات وإيماءات لم تعرفها من قبل**»[1].. وتنتظم مفردات اللغة عبر مجموعة من العلاقات، يحكمها نظام نحوي، له قواعد مرسومة محدّدة، لكنّ المبدع الحقيقي يستطيع أن يفجِّر الطاقات الكامنة في ألفاظه، عن طريق أسلوب خاصّ، يُظهِر من خلاله قدرته على توليد النّسق المميِّز للعمل الأدبي. فاللفظة بمفردها لا قيمة لها، مهما تعب الشاعر أو الأديب في تخيّرها، إذا لم تنتظم هذه اللفظة ضمن سياق وتركيب خاصّ، بحيث ينتج عن تفاعل ذلك كله، المعنى المقصود المنشود، *فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، وإنّما الفضل كلّه في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها*[2]..

فالكلمات، كما يقول د. محمد العشماوي: «**ليست قطعاً من الخشب أو الفسيفساء، يوضع بعضها إلى جانب بعض، وإنما الكلمات أرواح تختزن في داخلها مشاعر وإحساسات. وهي بتفاعلها مع غيرها في داخل سياق لغوي، قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة، وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب أو الأديب في حركة خلق مستمرّة..**»[3]، ولهذا ارتبط اللفظ بالموسيقا

(1) د. جمال الدين الخضور، قمصان الزمن / فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، ص59.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، الشركة الدولية للطباعة، ط5، 2004م، ص539 (**بتصرّف**).

(3) قضايا النقد الأدبي والبلاغة، القاهرة، دار الكاتب العربي، ص241.

في القصيدة، وارتبط بالصورة الشعرية، وارتبط بالتجربة الشعرية التي يعانيها الشاعر، وحالته النفسيّة..

وإذا تصوّرنا أسلوب الشاعر أو الأديب على أنّه اختيار، أي انتقاء الألفاظ الأكثر مواءمة لمقاصده، والأكثر مواءمة للسياق، ولبنية العمل الفني في مجمله، نكون قد طرقنا باب النظرية الأسلوبية..

وتُعَدُّ الأسلوبية من أحدث ما تمخّضَتْ عنه علوم اللغة في العصر الحديث، وتُعَرَّف بأنها: «**علم يُعْنَى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فنّي**»[1]، فهي تتحرّى العناصر اللغوية المؤثّرة «**على مستوى النص الإبداعي دون النص الإخباري، لما فيه من خواصّ تعبيريّة في الصوت أو التركيب أو الدلالة**»[2].

- وقد اعتمدت الأسلوبية مناهج متعدّدة في تحليل النص، كان من أبرزها الأسلوبية التعبيريّة أو الوصفيّة، التي ارتبطَتْ بـ «**شارل بالي**» تلميذ «**دي سوسير**»[3] وقد برز أثر المنهج الوصفي فيما عرف بالأسلوبية الإحصائية أو العددية على يد «**بيير جيرو**»، الذي بيّن فيه حجم الفائدة التي يمكن أن يخرج بها الدارس من خلال رصد معجم المؤلف، ودلالة تكرار كلمة ما عدداً من المرات[4]..

- ويعتمد التحليل الأسلوبي في أساسه *على بيان (شعريّة) النّصّ، تلك التي تحمل دلالات خاصة تتصل بجمال الخطاب الذي يتفرّد به عن الخطابات الأخرى، عن طريق نوعية الدلالة التي تشكّله*[5].

---

(1) د. ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 2006م، ص135.

(2) المرجع السابق، ص135.

(3) انظر: د. صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985م، ص11.

(4) انظر: د. مختار عطية، الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي: دراسة أسلوبية، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2005م، ص22.

(5) د. فوزي عيسى، تجلّيات الشعرية: قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، 1997م، ص5.

وتقوم الدلالة الأسلوبية ـ من بين ما تقوم عليه ـ على جانبَيْن أساسيَّيْن هما *الجانب الإشاري الذي يتّخذ من اللغة سبيلاً للتعبير، والجانب الوجداني بما فيه من ظلال وشحنات عاطفية وإيحاءات مختلفة، وما يرتبط بذلك من إيقاع وجرس، وما يلحق به من اختبارات أسلوبية، ثم ما يستتبعه من اعتراف بطرفي الاتصال من متكلّم أو كاتب، إلى سامع أو قارئ*[1]. ومن هنا فإنّ المبدع عند استخدامه للغة بمفرداتها وتراكيبها لا يعبأ بمستواها التوقيفي الذي يحمل معاني مباشرة، بل «**يستخدم هذه المعاني أنفسها في توليد معنى جديد، ويخطئ المتلقي الفهم إذا هو توقّف عند تلك المعاني المباشرة. فهو مطالب عندئذ بأن يدرك المعنى الجديد المتولّد عن تلك المعاني لأنه هو المطلوب**»[2] ومن ثم *تنبع شعرية الشاعر من خلال تشكيله لمادة شعره تشكيلاً خاصاً، ومن طريقة تأثيره وبراعته في الدلالة على مراميه، بل تتعدّى الشعرية ذلك كله إلى إثارة انفعالات المتلقي*[3]..

ـ ومن أهم مباحث الأسلوبية وأبرزها رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف الذي يسميه جان كوهن: الانتهاك الذي يحدث في الصياغة، والذي يمكن بوساطته التعرّف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب نفسه «**وما ذلك إلاّ لأنّ الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين الأول مستواها المثالي في الأداء العادي والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها**»[4]، *ويتحكم سياق الكلام في لجوء المبدع إلى تطبيق النظم المحكمة للغة التي تَطَّرِد فيها ظواهر بعينها، فيضطرّ إلى التخلّي عن الرتب المحفوظة إلى تلك الانتهاكات أو التكراريات أو المنبّهات الأسلوبية التي تبدو جميعها في شكل دفقات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المُطَّرد*[5].

---

(1) انظر: د. مختار عطية، الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي، ص55.

(2) د. عز الدين إسماعيل، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مقال بمجلة فصول، م7، ع 3، 4، 1987م، ص39.

(3) انظر: د. مختار عطية، الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي، ص55.

(4) د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص198.

(5) انظر المرجع السابق، ص228.

ـ ويرى جان كوهن أنّ الانتهاك «**وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي**»[1]، ومن ثمّ فقد شخَّص اللغة الشعرية بوصفها *انحرافاً عن الكلام*[2]..

ـ وقد فضّل د. أحمد ويس كلمة (**الانزياح**)[3] على (**الانتهاك**)، ولها المعنى ذاته، وقد عرّف الانزياح بقوله: «**هو استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصوراً استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جَذْب وأَسْر**»[4].

ـ ممّا سبق نجد أنّ اللغة تمثّل قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، وعلى المبدع اختيار سمات لغوية بعينها للتعبير عن موقف معيَّن، هذا الاختيار يشكّل أسلوبه الذي يميّزه عن غيره، والانزياح قائم على اختراق المألوف «**إلى غير المألوف سواء أكان المألوف صياغياً أم دلاليّاً**»[5].. وسنحاول، فيما يأتي، أن ندرس لغة شاعرنا المتنبي في شعره الزماني، وبعض سماتها الأسلوبية البارزة، محاولين معرفة مدى لجوئه للانزياح، كما سنكشف عن أثر انفعالاته النفسية في أسلوب تناوله الشعري، وهو الأساس الذي تقوم عليه المباحث الأسلوبية الحديثة..

شخصية المتنبي، وأثر الانفعالات النفسية في أسلوب التناول الشعري الزماني:

ـ ذكرنا سابقاً[6] الملامح العامة لشخصيّة شاعرنا، بصورة مفصَّلة، وقلنا إنها القلق، والحساسية العالية، والتعالي، وطول الأمل وبعد الطموح. وسنلقي الضوء، هنا، على مزيد من هذه الملامح، ممّا كان له الأثر الواضح في أسلوبه التعبيري..

---

(1) بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م، ص42.

(2) المرجع السابق، ص105.

(3) وهو ما أفضّله أيضاً.

(4) أحمد محمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، الرياض (**كتاب الرياض؛ 113**)، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، أبريل 2003م، ص8.

(5) د. مختار عطية، الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي، ص19.

(6) راجع: لمحة عن سيرته الذاتية.

ـ فشخصيّة المتنبي، كما يرى عبد السلام المسدّي: «**شخصيّة اصطداميّة يتجاذبها قطبان متباينان إيجاباً وسلباً، .. وصراع القوى الشّخصانيّة عند الشاعر قد تفجّر في علاقات تقابليّة على الصّعيد اللّغوي، ممّا أدّى إلى بروز شبكة من الرّوابط الثّنائيّة دلاليّاً ونغميّاً في الوقت نفسه**»[1]، كما يرى أنّ أبا الطيّب «**يتقمّص التحدّي دفاعاً عن علوّ المطامح، فيستحيل اللفظ لديه تمرّداً على الحقيقة القائمة، وهذا هو الذي ينزّل الطّموح عند المتنبي منزل المركّب النفساني**»[2]، وقد رأى المسدّي أنّ ما يُعْزَى إليه تولُّد هذا المركّب، بعض الأسباب في الحرمان الذي عاشه المتنبي منذ صغره، سواء من حيث الحاجة المادية، أو من حيث فقدان العطف الأبويّ، وهو ما يتّفق، نوعاً ما، مع وجهة النظر التي شرحناها بإسهاب في (**لمحة إلى سيرته الذاتية**).

ـ فأدب المتنبي كان «**في جلّه تعارضاً بين مرمى الطّموح وسبيل تحقيقه، بين الغاية والوسيلة، بل كان صرخات من التّفارق النّفسي المتفجّر**»[3]. فقد دأب شاعرنا ـ كما ذكرنا سابقاً ـ على النزوع إلى الكمال والقدرة المطلقة، والتطلّع إلى المثال، لكنّه في أحيان كثيرة، كان يصطدم بالواقع، والجمود والاستقرار الذي يحيط به في عصره، فنشأ عن ذلك نوع من الحيرة والقلق والصّراع، وظهر جليّاً في أسلوبه، في شعره الزماني، موضوع دراستنا..

وعلى الرغم من كل التحدّيات التي واجهها في عصره، فقد قرّر أن يتحدّى الزمن بنفسه، ويخوض غمار الحياة مُقْبِلاً غير مدبر، متسلّحاً بعزيمة وهمّة لا تفتر.. فشخصيّة شاعرنا «**لم تكن بالشخصية التي يفتّ في عضدها الفشل لأول وهلة، بل هي شخصية عنيدة يبين فيها الإصرار والعزم**»[4]، وتفيض بالفاعلية والنشاط والحيوية، فصاحبها مَنْ قطع المسافات الشاسعة، غير آبهٍ بخطرٍ أو حرٍّ أو بَرْدٍ.. هذه الحيويّة أثّرَتْ في أسلوبه وتعابيره، فهي تفيض حياةً وحركةً.

---

(1) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، تونس، الشركة التونسية للتوزيع، 1981م، ص70.

(2) المرجع السابق، ص70.

(3) المرجع السابق، ص71.

(4) صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص32.

ـ فهذه النَّفس، بكل ما فيها من استعلاء وكبرياء وشموخ، وطموح وعظمة، وحزن وتمرّد، ووحدة وتفرُّد، وبكلّ ما تتميّز به من اعتداد، وجرأة، وحرارة.. كل ذلك انعكس في أسلوبه التعبيري وطريقة نظمه وصياغته.. فالإنسان «**ذو الصِّفات كائن عمليّ وفعّال، يتحوّل بفضله الشعور إلى إنتاج أو فكرة، إلى عقيدة أو خيبة أمل، أي إنّه يسفر عن نتيجة إيجابيّة. إنه يفهم العالم ويؤثّر على مجراه. إنه يمرّ يده على كل واقع ويعمل في كل مكان. إنه يجتاز العقبات كالإعصار. إنّ أهواءه قويّة ومتقلّبة تقود إلى حياة واضحة المعالم، أما الإنسان المجرَّد من الصفات فإنه خجول وحالم، غامض ومتردِّد، مليء بالأوهام والحنين.. يناهض الفعل المباشر والعمل الإيجابي.. إنّ هذين النوعَيْن من البشر موجودان معاً في أعماق كل منّا، أحياناً يسود الواحد، وأحياناً يسود الآخر حسب الظروف والمواقيت**»[1].

ـ هذه الحالات النفسية التي انعكست على لغة شاعرنا، كانت سبباً في بروز ظواهر لغوية ونحوية ميّزتْ أسلوبه من أساليب غيره من الشعراء، فلغة الشعر لديه «**لم تكن مجرّد نقل فكرة بقدر ما هي تجسيد لحلم أو حالة نفسية**»[2]، وممّا ساهم في قوّة تعابيره، وجمالها، وجزالتها، وتنوّعها، أيضاً، أنه شاعر «**فَقِه العربيّة، وتبحّر في علومها، ورضع الفصاحة، تعلُّماً في الكوفة، وسماعاً في بادية السماوة، فأودع كلَّ ما وعاه في شعره. لكنّه خرج على ما أَلِفه النّحاة في أقيستهم إلى ما عدّوه شاذّاً أو مسموعاً لا ينبغي القياس عليه، لأغراض فنّيّة أو نفسيّة اعتلجت في خاطره**»[3]، ويقول د. محمد عزّت عبد الموجود: «**كان المتنبي يترك ـ فعلاً ـ استعمال الكلمات السهلة الشائعة وينحو نحو الكلمات الغريبة، ويُكْثِر من هذا الضرب الغريب في شعره**»[4]، وعابه بعض النقّاد على ذلك[5].

---

(1) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص50.

(2) عبد الجليل يوسف بدا، الظواهر النحوية والصرفية في شعر المتنبي، تصحيح: محمد برير، صيدا ـ بيروت، المكتبة العصرية، ط1، 2006م، ص50.

(3) عبد الجليل يوسف بدا، الظواهر النّحوية والصّرفية في شعر المتنبي، ص60.

(4) أبو الطيّب المتنبي: دراسة نحوية ولغوية، تقديم د. شوقي ضيف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م، ص62.

(5) انظر: رسالة الصاحب بن عباد في الكشف عن مساوئ المتنبي، (**وردَتْ بكتاب: العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي**)، ص222، 234، 242. ومن بين ما قاله: «**وأطمّ ما**

==

ـ وأرى أنّ استعمال شاعرنا للغريب ليس عيباً يُعَاب عليه، بل يُضفي ميزة على شعره، فقد حفظ لنا غريب اللغة، إضافة إلى أنّ الغريب يصدم المتلقي ويفاجئه، فلو استعمل الألفاظ السهلة الشائعة، لم يستطع أن يُحدِث هذا التأثير.. وأرى أيضاً أنّ ظروف نشأته، وفقده والدته ثم والده، كان له أثر في نزوعه للإغراب. ففيه نوع من لفت الانتباه إلى معاناتِه، وشعوره الحقيقي بالغربة والاغتراب عن كل ما حوله..

ـ كما أنّ لجوءه للغريب، يُعَدُّ نوعاً من الانزياح الذي يحقّق الشعريّة للنّصّ، ويزيد جماله وجاذبيّته، يقول آرشيبالد مكليش: «**والشعراء يدأبون دائماً على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان علّهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده وتسخيره لاستعمالهم الخاص**»(1).

فالمتنبي كان من أكثر الشعراء انزياحاً عن الوضع اللغوي، يقول هواري بلقاسم: «**تبدو بنية اللغة الشعرية عند المتنبي وهي حاملة في طيّاتها طاقة خاصّة وشبكة من الدّلالات**»(2)، حيث «**يبلغ الأمر بالكلمات أن تكون مادة لجدل بشري مفتوح يجعل الخلق يسهرون جارين وراء هذه الشوارد فلا يمسكون بها ولا يتّفقون حولها**»(3).

ويقول د. خليل الموسى:«**حاول المتنبي أن يستنطق اللغة الشعرية كما لم يفعل ذلك شاعر عربيٌّ من قبل، فكانت اللغة طيّعة بين يديه، وغاص في أعماقها بحثاً عن اللؤلؤ المكنون، وكان سبّاحاً ماهراً في بحر اللغة عارفاً بأسرارها وخباياها وكنوزها، في حين اكتفى سواه من الشعراء بالقريب القريب من السطح، والمشكلة أنّه كان يعي ذلك، فانتقل من جغرافية النّصّ إلى جيولوجيا النّصّ، وأخذ يحفر في عمق اللغة بدلاً من أن يتوقّف عند**

يتعاطاه: التفاصح بالألفاظ النّافرة والكلمات الشّاذّة، حتى كأنه وليدُ خِباء أو غَذِيّ لبن، ولم يطأ الحضر، ولم يعرف المدر» / ص234. كما عابه الثعالبي عل استعمال الألفاظ الشاذة والغريبة / انظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج1، ص196 ـ 198، 184. ومنهم من لم يعبه، انظر: يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، 143، 183.

(1) أحمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ص81 (**عن آرشيبالد مكليش**).

(2) الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، الجزائر (جامعة وهران)، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 2005م، ص101.

(3) عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص94.

سطحها، وأخذت طبقات النص تخفي كثيراً من الدلالات التي تعتلج في نفسية المتنبي، ولكنَّ السّطح ظلّ يرشح بها ويُسْفِر عنها»[1].

ـ فشعار المتنبي واحِد، سواء في استخدام اللفظ، أم في الدلالة والمعنى، وهو «**تجاوز المحدود إلى اللا محدود، والخروج من الضَّيِّق إلى المتَّسِع، ومن الخاصّ إلى العام**»[2].

ــ مما سبق نستطيع القول: إنّ اللغة تتيح للشاعر قائمة هائلة من الإمكانات المُتاحة للتعبير، وشاعرنا المبدع اختار منها سمات لغوية بعينها للتعبير عن مواقفه في حياته، من الزمن والناس وكل ما حوله ـ مع لجوئه في أحيان كثيرة إلى الانحراف عن المسار الطبيعي المعروف للغة، والابتعاد عن الطرق الشائعة في التعبير. هذا الاختيار يشكّل أسلوبه الذي يميّزه عن غيره..

ـ وهو، كما سيتبيّن لنا في هذا الفصل، أسلوب فصيح، مُحْكَم، كلّ لفظة فيه مستقرّة في مكانها، وفي موضعها. وتعبيره موجز أشدّ الإيجاز، متناسق موسيقياً، تتناغم فيه الحروف، وتتناسب مع المعنى والمضمون في النّصّ الشّعري.. فتميُّز شخصيّة أبي الطيّب وانفرادها، انعكس على شعره وطريقته في التعبير، فكان أسلوبه متميّزاً أيضاً، وقد استطاع، عن طريق هذه اللغة المتفرِّدة، أن ينقل أدقّ خلجاته النفسية لمتلقّيه على مدى العصور والأزمان.

ــ ومن الجدير ذكره أنّ شعر المتنبي يتّفق مع الصياغة الموروثة للشعر العربي بكل سماتها وعناصرها، إلاّ أنّ هذه الصياغة تحمل ملامح لغة المتنبي الخاصّة، فهو يجمع ـ في الوقت ذاته ـ بين الأصالة و«**الارتباط الحميم بالشعر القديم، وبين ابتكار أساليب جديدة**»[3].. وأرى أنّه لا يمكننا الفصل بين القديم والجديد في شعره، ففي الشاهد ذاته الذي نجده فيه مقلِّداً، نقف عاجزين عن تفسير إحساسنا وشعورنا أمام هذا الشعر المبدِع، ونتأمّل فنجده مركّباً من ألفاظ اللغة ذاتها التي يتكلّم بها كل الناس، غير أنّ طريقة التركيب وأسلوبه، معمولة بتنميق شديد، وبنظمٍ محكم لا مثيل له..

---

(1) جماليات القصيدة في شعر أبي الطيّب المتنبي، ص121.

(2) د. أحمد علي محمد، المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص13.

(3) د. حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، ص242. كما لاحظ «دومبين» و«أ.ميكال».

ـ وقد اعتمد شاعرنا على ظواهر، وسمات أسلوبية متعدّدة، للتعبير عن حالاته النفسيّة المختلفة، منها التضاد والمقابلة، أو (**الجمع بين المتنافرات والمتباينات**)، ومنها كثرة استخدام صيغ التصغير، وصيغ الاشتقاق، والتفضيل، والحذف، والتقديم والتأخير، والتكرار، والتركيز على ضمير المتكلّم..، وغير ذلك مما سنتحدّث عنه:

السمات الأسلوبية البارزة في شعره الزماني:

الجمع بين المتنافرات والمتباينات:

يرى الباحث عبد الله الغذامي أنّ الجرجاني لم يبحث عن المشاكلة بين الشيئين اللذين هما غير متشاكلين، بل إنه ليرى أنّ جمع المتنافرات والمتباينات هو إلى الشاعرية أقرب من الجمع بين (**الأشياء المشتركة في الجنس المتّفقة في النوع**)(1): «.. **وإنّما الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف ويدقّ، في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيّات معاقد نسب وشبكة**»(2).

وقد ذكرنا سابقاً أنّ شخصية شاعرنا المتنبي، والصّراع الذي عانَتْه في حياتها، قد تفجّر في علاقات تقابليّة على الصعيد اللغوي، إذ يكثر في شعره الزماني(3) الجمع بين الشيء ونقيضه، ويتّخذ هذا عنده صوراً مختلفة: *فقد تجتمع في الشيء الواحد الصفة ونقيضها، وقد يكون الشيء نقيضاً لنفسه، وقد يتحقّق الشيء من خلال نقيضه، وقد يشبَّه بهذا النقيض، وقد يكون التضاد في الزمن ذاته*.. فمن اجتماع الصفة ونقيضها في الشيء الواحد، قوله:

زِيَادَةُ شَيْبٍ وَهْيَ نَقْصُ زِيَادَتِي وَقُوَّةُ عِشْقٍ وَهْيَ مِنْ قُوَّتِي ضَعْفُ(4)

ثمّة علاقة عكسية، بين زيادة الشَّيْب في شعر أبي الطيّب، وبين شبابه، من جهة. وبين قوّة عشقه، وقوّة بدنه، من جهة أخرى. فزيادة أحدهما يستدعي نقص الآخر، وكلاهما (**طرفا العلاقة**) مجتمعان في ذاتٍ واحدة هي ذات أبي الطيّب الإنسان..

---

(1) انظر: عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص18.

(2) أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954م، ص136.

(3) وفي عامة شعره.

(4) القصيدة 143 ـ الديوان، ج1، البيت4، ص488.

زيادة الشيب ⇐ نقص الشباب.

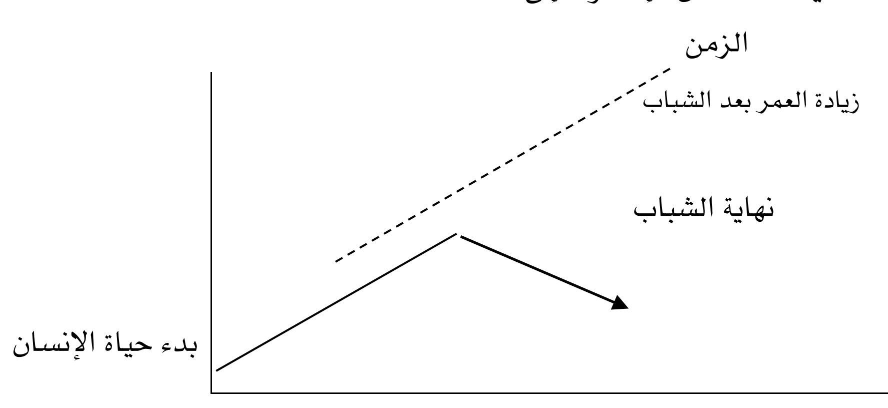
قوة العشق ⇐ ضعف قوة البدن.

ولعلّ حذف شاعرنا للمبتدأ، وافتتاحه البيت بـ «**زيادة**» التي هي خبر المبتدأ المحذوف (**أمري أو حالي**[1])، أحدث انزياحاً لغوياً؛ إذ ساهم هذا الحذف في صرف انتباه المتلقي للخبر (**زيادة شيب**)، وذلك ليُظْهِر المفارقة التي أراد تبيانها في البيت[2].

- ومن تحقُّق الشيء من خلال نقيضه:

مَتَى مَا ازْدَدْتُ مِنْ بَعْدِ التَّنَاهِي فَقَدْ وَقَعَ انْتِقَاصِي فِي ازْدِيَادِي[3]

أبدع المتنبي في التعبير عن معنى التنافر والتضاد، هنا، إذ جعلَ النّقصان ينبع من قلب الازدياد، ونستطيع رسم خط بياني للزمن من خلال بيته هذا، فالزمن إذ يتقدّم بالشابّ، يكون إيجابيّاً فعّالاً، مباركاً، لكن عندما يبلغ الشباب نهايته، ينقلب الأمر، وتصبح كل لحظة في حياة الإنسان بعد ذلك - في الحقيقة - نقصان، إذ تقوده إلى الفناء.



---

(1) انظر: أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي (**ت 502هـ**)، الموضح في شرح شعر أبي الطيّب المتنبي، تحقيق: د.خلف رشيد نعمان، بغداد - الأعظمية، دار الشؤون الثقافية العامة (**آفاق عربية**)، ط1، 2002م، ج3، ص359.

(2) ومن اجتماع الصفة ونقيضها في الشيء الواحد أيضاً، قوله:

وَأَنا الّذي اجْتَلَبَ المَنِيَّةَ طَرْفُهُ فَمَنِ المُطَالَبُ والقَتِيلُ القَاتِلُ؟

القصيدة 206 - الديوان، ج2، البيت3، ص213.

(3) القصيدة 67 - الديوان، ج1، البيت9، ص297.

- ومن التضاد الزمني:

وَمَـــاتُوا قَبْــلَ مَـــوْتِهِمُ، فَلَمّـــا مَنَنْـــتَ أَعَـــدْتَهُمْ قَبْـــلَ المَعَـــادِ[1]

لنلحظ مدى التباعد والتغاير بين البنيتين: (**ماتوا قبل موتهم**)، (**أعدتهم قبل المعاد**): إنّ فجوة التوتّر[2] هذه تولّد شعريّة البيت.. ولعلّ شاعرنا المتنبي أخذ هذا المعنى من قول أبي تمام:

مَعَـــادُ البَعْـــثِ مَعْـــرُوفٌ ولكـــنْ نَـدَى كَفَّيْـكَ فِي الـدُّنيا مَعَـادِي[3]

وأرى أنّ بيت المتنبي أكثر إثارة، ومفاجأة للمتلقي، لأنه جعل هؤلاء يموتون قبل أوان موتهم، ثم يُبْعَثُون قبل أوان المعاد. فكأنّه اخترق المألوف والمُسَلَّم به، مرّتين. ومن المعروف أنّه كلّما قَلَّتْ نسبة التوقّع زادَتْ نسبة المفاجأة، وهو أمر وثيق الصِّلة بالانزياح، لأنّ «**كلّ انزياح إنّما هو انزياح بما يحقّقه من مفاجأة، وهناك مَنْ أدرك هذا الأمر وهو ريفاتير، فكان ممّا عرّف به الأسلوب أنه (خيبة التوقّع)**»[4].

- ومن تشبيه الشيء بضده:

فَـــإنَّ نَهَـــارِي لَيْلَـــةٌ مُدْلَهِمَّـــةٌ على مُقْلَةٍ مِنْ بَعْدِكُمْ فِي غَيَاهِبِ[5]

إنّ الصّراع المُرّ الذي يتعمَّق في قلب أبي الطيّب، والحزن على فراق الأحبّة، انعكس على تشكيله اللغوي، فكان هذا التضاد بين الليل والنهار، ومن الطريف أنّه شبّه النهار بضدّه تماماً: الليل. هذا التشبيه منحَ الحدث *زمناً متّصل الزمنية، لا متقطّعاً ولا منبتّاً: حيث التأم الليل والنهار فاتصلا ببعضهما اتصالاً أزلياً*[6]..

---

(1) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، البيت31، ص300. ورد البيت في سياق مدحه علي بن إبراهيم التنوخي، والواو في ماتوا تعود على أعداء الممدوح.

(2) كما أسماها كمال أبو ديب. انظر: في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م، ص57.

(3) القصيدة 37 ـ ديوان أبي تمام، ج1، البيت22، ص215.

(4) أحمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ص165. ومن التضاد الزمني أيضاً، قول أبي الطيّب:

تَرَعْرَعَ المَلِكُ الأُستَاذُ **مُكتَهِلاً** <u>قَبْلَ اكتِهالٍ</u>، أدِيباً قَبْلَ تأدِيبِ

القصيدة 35 ـ الديوان، ج1، البيت20، ص185.

(5) القصيدة 34 ـ الديوان، ج1، البيت2، ص174.

(6) انظر: د. عبد الملك مرتاض، التحليل السيمّائي للخطاب الشعري، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2005، ص37.

ولنلحظ الترادف بين (**مدلهمّة، في غياهب**)، الذي أسهم في رسم الحركة النفسية لشاعرنا، وأعانه على تثبيت دلالة الحزن التي تلحّ على نفسه إلحاحاً شديداً، لأنّ الدنيا تظلم في عين المحزون.

ـ ومن ذلك، أيضاً:

وَعِقَابُ لُبْنَانٍ وَكَيْفَ بِقَطْعِهَا وَهُوَ الشِّتَاءُ وَصَيْفُهُنَّ شِتَاءُ

لَبَسَ الثُّلُوجُ بِهَا عَلَيَّ مَسَالِكِي فَكَأَنَّهَا بِبَيَاضِهَا سَوْدَاءُ[1]

ـ وثمة أمثلة كثيرة لا تندرج تحت أيٍّ من هذه الأقسام، إلاّ أنّها تشتمل على طباق، أو مقابلة، أو صراع بين الأضداد بصورة عامة، يقول شاعرنا:

بِفَرْعٍ يُعِيدُ اللَّيْلَ والصُّبْحُ نَيِّرٌ وَوَجْهٍ يُعِيدُ الصُّبْحَ واللَّيْلُ مُظْلِمُ[2]

استعمل شاعرنا في هذا البيت، إضافة للطباق والتقابل القائم على التضاد بين **(الليل # الصبح)**، **(نيِّر # مظلم)**، **(يعيد اللّيل # يعيد الصبح)**، **(الصبح نيِّر # الليل مظلم)**، تقابلاً نغمياً إيقاعياً يقوم على التوازن بين **(بفرعٍ، ووجهٍ)**، **(يعيد الليل، يعيد الصبّح)**، **(الصّبح نيِّر، الليل مظلم)**، فكأنَّ كلّ لبنة في البيت تناظر أخرى لها، تشابهها أحياناً، وتعاكسها تماماً في أغلب الأحيان، وهذا ما يجعل «**كل شطرة متعلّقة بالأخرى ومكمّلة لها لا مجرّد عكس**»[3].

ويقول:

أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي[4]

يعلّق ابن أبي الإصبع (ت654هـ) على هذا البيت: «**فإنه جمع بين عشر مقابلات، قابل أزور بأنثني، وسواداً ببياض، والليل بالصبح، ويشفع بيغري، ولفظة «لي» بلفظة «بي» على الترتيب، ولا أعلم في باب التقابل أفضل من هذا البيت لجمعه من المقابلات ما لم يجمعه بيت لشاعر قبله ولا بعده إلى يومنا هذا، مع ما فيه من تمكين قافيته**»[5].

---

(1) القصيدة 4 ـ الديوان، ج1، البيتان: 14، 15، ص96.

(2) القصيدة 238 ـ الديوان، ج2، البيت6، ص365.

(3) د. صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص162.

(4) القصيدة 35 ـ الديوان، ج1، البيت7، ص183.

(5) تحرير التحبير، تحقيق د. حفني محمد شرف، القاهرة، 1995م، ص181ـ 182.

وأرى أنّ جرأة شاعرنا في الجمع بين عدد كبير من المتقابلات في بيت واحد، من غير أن يعود ذلك بشيء من المبالغة على المعنى والدلالة، أو بعبارة أخرى، إنّ شدّة التنميق، والصنعة في المبنى، لم يؤثّر تأثيراً سلبيّاً على المعنى، بل زاده جمالاً وعمقاً، وهذا يُحْسَب للمتنبي.. وأسلوبه في الجمع بين هذه المتنافرات في بيت واحد، يستدعي في ذهني رأساً كلمة فاليه اتكلان: «**ويل له.. ذاك الذي لا يملك الشجاعة على أن يجمع بين كلمتين لم تجتمعا لأحد من قبل قط**»[(1)].

ـ ومن المعروف أنّ أبا تمّام كان مغرماً بما اصطُلِح على تسميته بـ (نوافِر الأضداد)، فلعلّ أبا الطيّب تنبّه إلى هذه السِّمة في شعر أبي تمام، وقد صادفَتْ استعداداً وميلاً في نفسه. ويرى د. شوقي ضيف أنّ شاعرنا *اتّخذ من هذه السمة*[(2)] *وسيلة يلفت بها أنظار السامعين وأسماعهم*[(3)].. وأرى أنّ غاية شاعرنا لم تقتصر على لفت أنظار السامعين، فتجربته الذاتية، وما أحسّ به في داخل نفسه من ألم في أحيان كثيرة، وفرح في بعض الأحيان. ومن استبشار بتحقيق أمل، ثم خيبة أمل، إضافةً للتناقضات الكثيرة التي حفل بها عصره، من فقر وغنى، وعلم وجهل، وشجاعة وجبن.. كل ذلك كان له كبير الأثر في ظاهرة الجمع بين الأضداد في شعره.

التقديم والتأخير:

ـ من الوسائل التي يصل بها الأديب إلى درجة عالية من حسن التعبير «**التصرّف السّديد في بناء الجمل والعبارات، بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها**»[(4)]، ويرى جان كوهن أنّ التأثير الأسلوبي يتلاشى «**حيث يكون الترتيب ـ أي ترتيب ـ عاديّاً**»، وسمّى الانزياح الناتج من التقديم والتأخير بـ «**الانزياح النحوي**»[(5)].

---

(1) عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص19، عن (**فاليه اتكلان**).

(2) أَيْ (**نوافر الأضداد**).

(3) انظر: الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، ص 250 ـ 254.

(4) أحمد الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1991م، ص49.

(5) بنية اللغة الشعرية، ص175.

ـ هذا ويكثر التقديم والتأخير في شعر المتنبي الزماني؛ فهو قادر على قلب نسق التركيب المعهود، واستحداث نَظْم خاصّ به.. ولو دقّقنا النظر في هذا النظم لوجدنا أنّ ترتيب الكلمات في عباراته يتبع أحوالَ النفس وما يُثار فيها، أو ما يمكن أن يُثار فيها من معانٍ وصور.. يقول:

ـ أَيْـنَ الـذي الهَرَمَـانِ مِـنْ بُنْيَانِـهِ   مَـا قَوْمُـهُ؟ مَـا يَوْمُـهُ؟ مَـا المَصْـرَعُ؟[1]

فالتركيب المعتاد: الذي من بنيانه الهرمان. جعلَ المتنبي جملة الصّلة اسميّة مبتدؤها اسم معرَّف بـ **(ال)**، وقد قدّم **(الهرمان)**، ليلفت انتباه المتلقي لأهميّة هذين الهرَمين المعروفَيْن، وأنهما بقيا على مدى الدهر، وفَنِي مَنْ بناهما.. وهو في كل ذلك متأثّر حزين، فالبيت ورد في سياق رثائه أبا شجاع فاتكاً. ولنلحظ كثرة الاستفهام، فشاعرنا يسأل عن أمرٍ يعلم جوابه مسبقاً، غير أنَّ شدّة التلهّف والتحسّر والأسف على فقده صديقاً عزيزاً، جعله يُكْثِر من التساؤل. كما أنّ هذا الاستفهام يُحَرِّك ذهن المتلقي ليبحث عن الجواب، وليكتشفه بنفسه، فالجواب عن هذه الأسئلة جميعاً واحد: إنه مجهول نكرة، لا أثر له.. فأبو الطيّب أراد من وراء هذا البيت، وطريقة نظمه المُمَيَّزة، أَنْ يأخذ المتلقّي العبرة ـ كما أخذها هو وخَبِرها أمراً واقعاً ـ فهذه الدنيا مُفْنِية لأهلها، مُنْكِرة على مَنْ اغتَرَّ بها..

ويقول مخاطباً سيف الدولة:

فَيَوْمَـاً بِخَيْـلٍ تَطْـرُدُ الـرُّومَ عَـنْهُمُ   وَيَوْمـاً بِجُـودٍ يَطْـرُدُ الفَقْـرَ والجَـدْبَا[2]

قدّم شاعرنا المفعول فيه، كما قدّم المفعول به في الصّدر والعجز[3]. هذا التقديم أضفى الأهمّيّة على الوسيلة التي يطرد بها الممدوح تصاريف الدهر عن قومه **(الجود المادي، والجود المعنوي)**، كما أتاح للشاعر أن يكرّر كلمتي **(يوماً، تطرد)** في الصدر والعجز، وأتاح للعناصر المتبقّية من البيت أنْ تتناظر وتتماثل إيقاعيّاً: **(بخيلٍ، بجودٍ)، (تطرد الروم عنهم، تطرد الفقر والجدبا)**.

---

(1) القصيدة 139 ـ الديوان، ج1، البيت8، ص480.

(2) القصيدة 14 ـ الديوان، ج1، البيت24، ص122.

(3) وهو ما يجيزه اللغويون لأنه ورد مركّباً جزئياً بالجرّ. انظر: الشاذلي البوغماني، توفيق قريرة، فنّ القول عند المتنبي، ص75.

وهكذا انتظمت جزئيات البيت جميعاً في معمارٍ خاص، وساد جوٌّ إيقاعيّ متناسق متناغم..

ويقول أيضاً:

وَلَمْ أَرَ مِثْلَ جيرَانِي وَمِثْلِي   لِمِثْلِي عِنْدَ مِثْلِهِم مُقَامُ

بِأَرْضٍ ما اشْتَهَيْتَ رَأَيْتَ فيها   فَلَيْسَ يَفُوتُها إلاّ الكِرَامُ

فَهَلاّ كانَ نَقْصُ الأَهْلِ فيها   وكان لأَهْلِها منها التَّمامُ[1]

فتكرار شاعرنا لكلمة (**مثل**)، أضفى إيقاعاً موسيقياً متناغماً، وتقديمه للخبر على المبتدأ في قوله (**لِمِثْلي.. مُقَامُ**) أضفى الأهمية على الجار والمجرور: (**لمثلي**)، وأفاد معنى تفضيل هذه الذات على مَنْ سواها، إنّها ذات فريدة، وحيدة، لا يجد الإنسان لها نظيراً في هذا الزمان. كما نجده يقدّم الحال: (**منها**) عن (**التمام**)، في البيت الثالث، وذلك ليعمّق إحساس المتلقي بالمعنى الذي يريده، من ناحية، ومراعاةً للتوازن المقطعي، من ناحية ثانية. فلو قال: (**وكان لأهلها التمام منها**)، لَخَفَت جَمال الجرس الموسيقي للشطر، الذي نشأ أصلاً عن التوافق والانسجام بين (**لأهلها، منها**)، الناتج عن امتداد صوت الألف وتوافقه في الكلمتين.

ويقول:

عيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عيدُ   بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فيكَ تَجْديدُ[2]

تتجلّى الشعريّة ـ هنا ـ تجلّياً واضحاً في النَّظْم أو طريقة التركيب التي اختارها أبو الطيّب؛ فقد قدّم الجار والمجرور (**بأية حال**) على الفعل (**عدت**)، لأنّ المهم ليس السؤال عن عودة العيد، فهو أمر يتمّ بصورة زمنية متكرّرة، بل المهم

---

(1) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، الأبيات: 15ـ 17، ص360. وعلاقة الزمن بهذه الأبيات تدخل في علاقة (الزمان ـ المكان)، إذ تعكس الأبيات ـ بصورة غير مباشرة ـ قصر الزمن الذي يقضيه أبو الطيّب في جوار هؤلاء الناس، لسوء معاملتهم، والمُحْزِن أنّ الأمر ذاته (سوء الجوار) تكرّر مع المتنبي في أماكن عدّة، على امتداد مراحل حياته المختلفة..

(2) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص334.

هو السؤال عن كيفيّة مجيئه، والحال التي عليها أبو الطيّب لحظة مجيئه. فلو قال: يا عيد، عدت بأية حال؟، لم يُحْدِث التأثير ذاته، فالحزن الشديد، والاغتراب الذي يعانيه أبو الطيب جعلاه في حالةٍ يتساءل فيها عن جدوى مجيء هذا العيد. ولعلّ كثرة الاستفهام (**بأية حال، أبما مضى**[1]، **أم بأمر**) في هذا البيت يعبّر عن حيرة شاعرنا وقلقه، فهو يشعر بعقم زمنه وخوائه عند كافور..

ـ ممّا سبق نجد أنّ ثمّة دافعاً نفسياً جعل شاعرنا يقدِّم ويؤخِّر، ويرى د. تامر سلّوم أنّ صور (**التقديم**) في شعر المتنبي تمثّل قوّة الإحساس الوجداني وعنفه[2]، وردَّت الباحثة منى أمين مصطفى ظاهرة التقديم والتأخير وغيرها من الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبي إلى عوامل نفسيّة وشخصيّة لدى شاعرنا فقالَتْ: «**أراد الشاعر بثورته أَنْ يغيّر المجتمع وينسف كلّ مسلّماته، ولكنْ لظروف شتّى أخفق الشاعر في ذلك، ووضع مشروعاً لِمَا يجب أن يكون في ديوانه الشعري، وهو إنْ جانبه الصواب في تصنيع عالمه، فقد نجح نجاحاً باهراً في تصنيع قصائده... فبقدر إخفاقه في إحداث ما يصبو إليه من آمال في مجتمعه، نجح في خلق أسلوب خاص به في عالم اللغة، فاستخدم سلطته المطلقة في تقديم ما يريده في جملته الشعرية أو تأخيره، وكان لهذا مغزاه الواضح في توضيح خطّه المأساوي، وفي علاقاته ونفسيّته**»[3]. وأوافق الباحثة الرّأي في إرجاع معظم الظواهر الأسلوبية في شعر أبي الطيب إلى أسباب نفسيّة. ولكني لا أوافقها في قولها إنّه أراد أَنْ ينسف كلَّ مسلّمات المجتمع، فكلّ ما أراده هو تغيير الأمور السلبيّة، وتَرْك الأمور الإيجابيّة، والنهوض بالمجتمع العربي الإسلامي، والارتقاء به نحو الأفضل..

ـ وإضافة للعامل النفسي، لا بدَّ من إبراز دور الغرض الشعري أيضاً في التقديم والتأخير وقد لاحظنا ذلك في المثالَيْن الأول والثاني.

---

(1) أراد ألف الاستفهام في قوله: «**بما مضى**». انظر: التبريزي، الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، ج2، ص306.

(2) انظر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، سورية ـ اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983م، ص165.

(3) التوحّد المأساوي في شخصيّة المتنبي وشعره (**رسالة ماجستير**)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الإسكندرية، 1994م، ص230.

ـ وقد وجدنا أنّ التقديم والتأخير، أدّى في شعر أبي الطيب الزماني أكثر من وظيفة، فقد أعانه في التعبير الوجداني عن ذاته وما يعتمل في صدره. كما أسهم في تحسين الإيقاع الموسيقي للأبيات، فزاده تناسقاً وانسجاماً..

الحذف:

يستهلّ عبد القاهر الجرجاني عرضه للحذف بقوله:«**هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسِّحر. فإنَّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبِن**»[1].

ويرى د. حسن طبل أنّ في الحذف غايتَيْن محقّقَتَيْن، الأولى: أنه وسيلة من الوسائل الفنّيّة في التعبير الأدبي يستوحيها الأديب من خلال ذوقه الرهيف وحسّه اللغوي، وثانيتهما: أنّ فيه تنشيطاً لخيال المتلقّي، واستنفاراً لحدسه، واكتشافاً لما يحويه الحذف من أسرار[2].

ـ وقد لجأ شاعرنا أبو الطيب إلى الحذف في مواضع كثيرة من شعره الزماني، وكان العامل النَّفسي سبباً رئيساً في هذا الحذف، من ذلك قوله:

_وهـــان فمـــا أ بـــالي بالرّزايـــا   لأنّـــي مَـــا انْتَفَعْـــتُ بـــأَنْ أُبَـــالِي[3]

غيّب شاعرنا الفاعل [4]**(الدهر)**، ويقصد: هان الدهر عليّ فلا أحفل بمصائبه، وقد جاء حذف الفاعل هنا مجسّداً للمعنى، ومعبِّراً عنه أصدق تعبير؛ فهوان الدهر تمثّل في غياب الفاعل، بعبارة أخرى: لمّا هان الدهر عليه في ضميره، هانَ على لسانه، فحذفه من اللفظ.

وفي قوله:

---

(1) دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط2، 1989م، ص146.

(2) انظر: علم المعاني: تأصيل وتقييم، المنصورة، مكتبة الإيمان، 1999م، ص92.

(3) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت7، ص71.

(4) الفاعل عمد ة في الكلام لا يجوز حذفه ، إلا أنّ السياق المعنوي أو الحالي يتطلّب أحياناً غيابه أو عدم تعيينه لينوب عنه في مهمة الإسناد أحد متعلقات الفعل \انظر : ابن جني ،الخصائص ،1\284 - 293و2\433 -435

وَحُيِيتُ مِنْ خُوصِ الرِّكَابِ بِأَسْوَدٍ   مِنْ دَارِشٍ فَغَدَوْتُ أَمْشِي رَاكِبا
حالاً متى عَلِمَ ابنُ مَنْصُورٍ بِهَا   جاءَ الزَّمَانُ إِليَّ مِنْها تَائِبا[1]

«**نصب (حالاً) بفعل مُضْمَر، أي: أشكو حالاً، وأذكر حالاً**»[2].. فالعلاقة بين شاعرنا والزمن، هنا، علاقة تضاد وصراع (الزمن حرمه كل شيء وأفقره فغدا يمشي بدل أن يركب)، ثمّ يصوّر لنا الممدوح (**ابن منصور**) منقذاً له من مصائب الدهر، بكرمه وإحسانه. ولعلّ قائلاً يقول: ربما أخذ شاعرنا هذا المعنى من أبي تمام إذ يقول:

كَثُرَتْ خَطَايا الدَّهْرِ فيَّ وقد يُرَى   بِنَدَاكَ وَهْوَ إِليَّ منها تائِبُ[3]

ولكننا نجد أنّ طريقة تعبير أبي الطيب عن هذا المعنى كانت أقوى، ففي اللحظة التي علم الزمن فيها أنّ أبا الطيب بلغ ممدوحه، هرع إلى الشاعر تائباً ممّا صنع معه (للنلحظ السرعة الزمنيّة)، ولجوء المتنبي لأسلوب الشرط ساعده في التعبير عن هذه السرعة، في حين لجأ أبو تمام لاستعمال (**قد**) التي تفيد التقليل..

- وأكثر المتنبي من حذف الضمائر، كما في قوله:

- لَيْتَ الحَوَادِثَ باعَتْني الذي أَخَذَتْ   مِنّي بِحِلْمي الذي أَعْطَتْ وتَجْرِيبي[4]

فقد حذف الضمير المفعول العائد في «**أخذَتْ**»، وأصله: «**أخذَتْه**»، كما حذف الضميرين المفعولين في «**أَعْطَتْ**»، والتقدير: «**أعطتني إياه**»[5]. ومغزى حذف هذه الضمائر هنا، أنّ شباب شاعرنا قد ذهب وانقضى بفعل الزمن وصروفه، مع أنّه اكتسب في مقابل ذلك الحنكة والتجربة. ولكنه أدرك الآن -

(1) القصيدة 25 - الديوان، ج1، البيتان: 11، 12، ص160. ويُرْوَى البيت الثاني أيضاً: حالٌ على أنها خبر مبتدأ محذوف.
(2) أبو الفتح عثمان بن جنّي (**ت 392 هـ**)، الفَسْر، حقّقه وقدّم له: د. رضا رجب، دمشق، دار الينابيع، ط1، 2004م، المجلد الأول (**أ - د**)، ص417.
(3) القصيدة 14 - ديوان أبي تمام، ج1، البيت7، ص139.
(4) القصيدة 35 - الديوان، ج1، البيت18، ص185.
(5) انظر: عبد الجليل يوسف بدا، الظواهر النحوية والصرفية في شعر المتنبي، ص95، 96.

وبعد فوات الأوان ـ أنّ شبابه أغلى من كل شيء، لأنّ الحنكة لم تكن تنقصه حتى في شبابه. فالحذف إذاً رمزٌ لانقضاء شبابه، أي إنّ الواقع اللغوي يرمز إلى المعنى ويشير إليه.

ـ وفي قوله:

ـ أَهُـمُّ بِشَـيْءٍ واللَّيَـالي كأَنَّهَـا تُطَـارِدُني عَـنْ كَوْنِـهِ وَأُطَـارِدُ[1]

يقول المعرّي: «**(أطارد) فيه محذوف، أي وأطاردها عن كونه**»[2]، ونلحظ أنّ شاعرنا أخبر عمّا يهمّ به بالنَّكِرة في قوله (**بشيءٍ**)، وذلك ليعظّم هذا الأمر في نفس المتلقّي.

ـ كذلك فإنّ حذفه المفعول به (**الضمير**)، والجار والمجرور في قوله (**وأطارد**)، أوحى بالموقف الانفعالي الوجداني لشاعرنا، فهو في حالة قلق وحيرة، واستغراب من صنع الليالي به، فحذف الضمير العائد عليها، تجاهلاً لها وإهمالاً، وتصغيراً من شأن ملاحقتها، أمام عظم هدفه وغايته..

ـ كما حذف شاعرنا المضاف، وأقام المضاف إليه مقامه، كما في قوله:

وَمِنْ نَكَدِ الدُّنيا على الحُرِّ أَنْ يَرَى عَـدُوّاً لَـهُ مَـا مِـنْ صَـدَاقَتِهِ بُـدُّ[3]

يقول العكبري: «**أراد: ما مِن إظهار صداقته، فحذف المضاف**»[4]، ولهذا الحذف دلالة، فأبو الطيب، وإنْ كان يقرّ أنّه ما مِنْ إظهار الصداقة لهذا العدوّ من بُدّ، إلاّ أنّه ـ في دخيلة نفسه ـ يستهجن إظهار هذه الصداقة، ويأنف من ذلك. لذلك آثر حذف هذا المضاف، ليتناغم المبنى مع المعنى.

ـ وحذف، أيضاً، الصفة، كما في قوله:

جَلاَ اللُّوْنُ عَنْ لَوْنٍ هَدَى كُلَّ مَسْلَكٍ كَمَـا انْجَـابَ عَـنْ ضَـوْءِ النَّهَـارِ[5]

أراد: جلا اللونُ الأسود، فحذف الصفة، لأنّ في الكلام دليلاً عليها،

---

(1) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيت8، ص244.
(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري (**معجز أحمد**)، ج3، ص201، 202.
(3) القصيدة 70 ـ الديوان، ج1، البيت8، ص306.
(4) التبيان في شرح الديوان، ج1، ص375.
(5) القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، البيت4، ص198.

كما يرى ابن جنّي[1]، ولعلّ للحذف سبباً آخر، فقد يكون لذكر هذا النعت (**الأسود**): لون شَعْره الحبيب إلى قلبه، أثر مُحْزِن في نفس أبي الطيب، لِما يسبّبه له من شعور بالأسف والتحسّر على الشباب الذي فاته، فعمد إلى حذفه، ولم يكتف بذلك، بل أخذ يذكر حسنات اللون الضِدّ: لون البياض / الشيب، فهذا اللون الجديد ـ على كرهه وتضجّره منه في أعماق نفسه ـ يهدي صاحبه إلى كلّ طريق من الرّشد، كالنهار إذا جلا عنه الضباب اهتدى السالك في ضوئه[2].

ـ وحذف جملة جواب الشرط، كما في قوله:

بِمَا بِجَفْنَيْكِ مِنْ سِحْرٍ صِلِي دَنِفاً   يَهْوَى الحَيَاةَ وأَمَّا إِنْ صَدَدْتِ فَلاَ[3]

أطلق شاعرنا ـ هنا ـ جملة جواب الشرط، عندما حذفها، وجعل ذهن المتلقي ينطلق في أفق واسع من التأويلات، فالجواب يمكن أن يكون: وامّا إن صددتِ فلا يهواها، أو: لا يريدها، أو لا يجد فيها شيئاً جميلاً. وهذا الحذف أضفى على البيت خِفّة، ورشاقة، وعذوبة تناسب موضوع الغزل.

ـ كما حذف بعض الحروف، فقد حذف النون من «**يكن**»، في قوله:

جَلَلاً كما بي فَلْيَكُ التَّبْرِيحُ   أَغِذَاءُ ذا الرَّشَأِ الأَغَنِّ الشِّيحُ[4]

ويرى الثعالبي أنّ حذف النون من «**يكن**»، هنا، خطأ عند النحويين، لأنها استقبلتها الألف واللام[5]. وأرى أنّ شاعرنا، مع هذا الحذف للنون، يتخفّف من بعض أحزانه وآهاته، فهو في معرض الوقوف على الطلل، وقد عَبّر تنكيره لكلمة (**جللاً**) عن هَمٍّ عظيم، وجهد وشدّة أصابَتْه في هذا الموقف. ولا يخفى أيضاً أنّ حذف النون، هنا، أكسب البيت جمالاً ورشاقة، وأعان الشاعر على تحقيق التوازن المقطعي للبيت الشعري.

---

(1) انظر: الفسر، ج1، ص471.

(2) التشبيه هنا تمثيلي، والصورة ذهنيّة (**سنتعمّق في تحليل صور شاعرنا الزمنية لاحقاً**).

(3) القصيدة 192 ـ الديوان، ج2، البيت4، ص160.

(4) القصيدة 50 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص228.

(5) لأنّها تتحرّك إلى الكسر، وإنما تُحذَف استخفافاً إذا سكنت، انظر: يتيمة الدهر، ج1، ص194.

- وحذف المتنبي تاء التأنيث من الفعل الماضي، كما في قوله:

فَقُلْتُ: لِكُلِّ حَيٍّ يَوْمُ مَوْتٍ وَإِنْ حَرَصَ النُّفُوسُ على الفَلاَحِ[1]

وفي حذفه هذا ردٌّ للفرع إلى الأصل، ذلك أنّ التذكير هو الأصل، والتأنيث فرع"[2]. كما أنّ حذفه هذا يحمل بصمات الأثر الانفعالي الذي يحسّه الشاعر إزاء الموت، فمن الطبيعي شعوره بالخوف أو الرهبة عند ذكره. ممّا كشف عن الحالة الوجدانية للشاعر الذي أسقط بعض الحروف - لأنه في حالة قلق وحزن من حتمية الموت..

مما سبق نجد أنّ الحذف في شعر المتنبي الزماني أسهم في رسم الحركة النفسية، وعكس الحالة الانفعالية والوجدانية لشاعرنا.. وكثيراً ما كان الحذف يلفت انتباه المتلقي، ويفجّر في ذهنه شحنة فكرية توقظه، وتجعله يحاول أن يصل إلى مرمى الشاعر ومبتغاه من الحذف. كما أسهم هذا الحذف في إضفاء نوع من الخفّة والرشاقة على التركيب، وأعان الشاعر على إبقاء الوزن الشعري سليماً من الخلل.

كثرة صيغ المشتقّات:

فقد أكثر شاعرنا - في شعره الزماني - من ذكره لصيغ أسماء الفاعِلِين، وصيغ أسماء التفضيل، مع تكراره الصيغة الواحدة في البيت الشعري، أو البيتين، أكثر من مرّة..

من ذلك قوله:

أُسَائِلُها عَنِ المُتَدَيِّرِيهَا فَلا تَدرِي ولا تُذْرِي دُمُوعَا[3]

يقول الصاحب إنّ لفظة المتديّريها «**لو وقعت في بحرٍ صافٍ لكدّرَتْه، أو أُلْقِي ثِقَلُها على جبل سامٍ لهدَّتْه، وليس للمقت غاية، ولا للبرد نهاية**»[4].

---

(1) المقطعة 54 - الديوان، ج1، البيت5، ص239.

(2) انظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3، 1988م، ج1، ص241.

(3) القصيدة 137 - الديوان، ج1، البيت2، ص468.

(4) العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي (**وضمنه رسالة الصاحب بن عباد في الكشف عن مساوئ المتنبي**)، ص243.

والصاحب متحامِل على المتنبي، مبالغ في إظهار عيوب ألفاظه، فمع أنّ لفظة (**المتديّريها**) ـ وهي صيغة مبالغة من اسم الفاعل ـ غريبة، وطويلة بعض الشيء، إلاّ أنّ شاعرنا عمد عمداً إلى اختيار هذا الاشتقاق الطويل، الذي عبّر ـ من خلاله ـ عن معاناته النفسية، وقلقه، وتمرّده على هذا التقليد (الوقوف على الديار)[1].

وقوله:

جَمَحَ الزَّمَانُ، فَمَا لَذِيذٌ خَالِصٌ مِمّا يَشُوبُ، وَلاَ سُرُورٌ كَامِلُ[2]

لنلحظ استعماله أسماء الفاعلين: خالِص، كامِل، ليعبّر عن وجهة نظره، وما يحسّه تجاه هذا الزمن الجامح، ثمّ لنلحظ هذا الترادف في المعنى بين: فما لذيذ خالص، ولا سرور كامل. هذا الترادف أعطى نوعاً من الموازنة، وحسن التقسيم، مما أضفى نغماً موسيقياً، وإيقاعاً متناسقاً.

ـ وقد اقترن ذكره للزمن، حين يتحدّث عن خلاصة تجربته في الزمن والناس والأحياء -بصورة خاصة -، اقترن ذلك بتفضيله صيغة التفضيل، إذ تنطوي على شيء من التجريد، وتصلح للحكمة والمعاني الفلسفية.

ويرى الشاذلي البوغماني وتوفيق قريرة أنّ *العلاقة الحميمة بين شاعرنا، وبين شكل من الأشكال التي تنصرف فيها الكلمة، هي ما يميّز أسلوب المتنبي، ولذلك أكثر من التفضيل؛ فأبو الطيب انفعالي كأقصى ما يكون الانفعال، فحين تحسن الأشياء تفضل لديه وترتفع، وحين تسوء تقزم وتوضع*[3]، *وهو من ثمّ لا يرى الأشياء كما هي في الخارج، بل إنّه يراها كما تتصوّر في مرآة ذاته، شأن كلّ شاعر يدخل الكون من منظور ذاته ليعيد تشكيله*[4].

---

(1) المتنبي في وقوفه على الأطلال ـ في هذه القصيدة ـ يدعو على الديار، ويطلب إلى السحاب أن يعطشها، أو يسقيها السم النقيع. وهو، في ذلك، يشبه أبا نواس الذي أكثرَ ـ في مقدمات قصائده ـ من التضجّر والتأفّف من الوقوف على الأطلال، يقول مثلاً:

دَعِ الأطلالَ تَسْفيها الجَنُوبُ وتُبْلِي عَهْدَ جِدَّتِها الخُطُوبُ

ديوان أبي نوّاس، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له د. عمر فاروق الطبّاع، بيروت، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، 1998م، ص53.

(2) القصيدة 206 ـ الديوان، ج2، البيت15، ص215.

(3) في إشارة إلى لجوء شاعرنا للتصغير.

(4) انظر: فنّ القول عند المتنبي، ص62.

وقد درس الدكتور شكري عيّاد ظاهرة التفضيل عند المتنبي، وانتهى إلى أنّ هذه الظاهرة *مدخل إلى قلب فلسفة المتنبي أو رؤيته للوجود*[1].

يقول شاعرنا:

ـ أَعَزُّ مَكَانٍ فِي الدُّنى سَرْجُ سَابحٍ   وَخَيْرُ جَلِيسٍ فِي الزَّمَانِ كِتَابُ[2]

لنلحظ استخدام أبي الطيب التفضيل: أعزُّ، خير، ليعبّر عمّا يجيش بصدره وعقله من أفكار ورؤى، واسم الفاعل: سابح: لفظة لها دلالات كبيرة، لا تقتصر على المكان (**ظهر الخَيْل**)، بل تتطوّر دلالتها إلى السباحة في أرجاء هذا الكون والفضاء، وعدم الاستقرار، السباحة والبحث عن شيء مفقود لم يدركه الشاعر (**حنان الأم، مجد الأمة العربية الإسلامية**).. ولنلحظ أنه استخدم التفضيل في الشطر الثاني، وجعله شاملاً للزمان بأكمله، أي إنّ زمن الكتابة[3]، زمن أبديّ متجدّد على مرّ العصور، وقد أصاب شاعرنا عين الحقيقة في تفضيله، ولهذا كان شعره خالداً، باقياً، تتناقله الأجيال ولا تملّه..

ويقول:

ـ أَذُمُّ إلى هـذا الزَّمـانِ أُهَيْلَـهُ   فَـأَعْلَمُهُمْ فَـدْمٌ، وَأَحْـزَمُهُمْ وَغْـدُ

وَأَكْـرَمُهُمْ كَلْـبٌ، وأَبْصَـرُهُمْ عَـمٍ   وَأَسْـهَدُهُمْ فَهْـدٌ، وَأَشْـجَعُهُمْ قِـرْدُ[4]

لم يجد شاعرنا أفضل من صيغة التفضيل ليذمّ أهل زمانه، وقد وُفِّقَ في استعمالها، هنا، وجاءت في مواضعها من التركيب، من غير أنْ يؤثّر تكرارها تأثيراً سلبياً على المعنى، لأنه كان يضيف جديداً في كل مرة يكرّر، وربما لو أتَتْ هذه الصفات من شاعر غير أبي الطيب لَمَا كنّا نقبلها، ولكنّه أبو الطيّب الذي يعرف كيف يكرّر، ويجعل تكراره جميلاً ومؤثّراً، فتكراره صيغة التفضيل، مع تتابع الصفات الذميمة لهؤلاء الناس، أعطى قوّة وتأثيراً يعبّر عن مدى التجربة

---

(1) انظر: صيغة التفضيل في شعر المتنبي، مجلّة الآداب، بيروت، السنة الخامسة والعشرون، العدد11، 1977م، ص30 ـ 32.

(2) القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، البيت18، ص200.

(3) لأنّ دلالات الكتاب ـ هنا ـ تتعدّى المدلول الحرفي للكتاب إلى مدلول الجذر الثلاثي ك ـ ت ـ ب، بجميع إيحاءاته.

(4) القصيدة 70 ـ الديوان، ج1، البيتان: 6، 7، ص305.

الشعورية، ومدى قساوة الظّرف الذي يعايشه الشاعر (فهو يحسّ بالاغتراب الشديد عن هؤلاء الناس).

كما نلحظ كثرة المعطوفات، وتتابعها في البيتين، وهي سمة معروفة في شعر المتنبي الزماني[1]، فحرف العطف «**يقسم الكلام وينظّمه، ويباطئ من تدفّق الكلمات المتتابعة، الذي يصعب معه على الإنسان أن ينطق العبارة دون أن يتعثّر لسانه أو يخطئ**»[2]، ويرى إبراهيم عوض أنّ مثل هذا التركيب، الذي يحوي كلماتٍ، أو جملاً متتابعة، معطوفة بعضها على بعض، يدلّ على طول نَفَس شاعرنا في بناء عباراته[3]..

ويقول أيضاً:

ـ وَأَفْجَعُ مَنْ فَقَدْنَا مَنْ وَجَدْنَا   قُبَيْلَ الفَقْدِ مَفْقُودَ المِثَالِ[4]

نجد تكراراً لمشتقّات «**الفقد**»، والبيت جاء في سياق رثائه والدة سيف الدولة، ويظهر تأثّره وحزنه، لذلك نجد التكرار جاء في موضعه، *وارتبط بما قبله وما بعده ارتباطاً عضوياً، وامتزج بعاطفة الشاعر ورؤيته وتجربته الشعرية*[5].. وقد اختار أبو الطيب صيغة التفضيل (**أفجع**) ليفتتح بها بيته، وقد عزّزت هذه الصيغة موقف الشاعر الحزين من هذا الفقد؛ فهو يجد الفقد الأول في حياته (**فقده والدته**) متمثّلاً في هذا الفقد، ولقوله (**مفقود المثال**) دلالات كثيرة،

(1) انظر مثلاً قوله:

وَلَذيذُ الحيَاةِ أَنْفَسُ في النَّفْـ   ـسِ وأَشْهَى مِنْ أَنْ يُمَلَّ وَأَحْلَى

القصيدة 187 ـ الديوان، ج2، البيت26، ص139.

وقوله:

والمَوْتُ آتٍ والنُّفُوسُ نَفَائِسٌ   والمُسْتَغِرُّ بِمَا لَدَيْهِ الأَحْمَقُ

القصيدة 150 ـ الديوان، ج2، البيت12، ص28.

(2) إبراهيم عوض، لغة المتنبي دراسة تحليلية، ص157، القاهرة، مطبعة الشباب الحرومكتبتها، 1987م.

(3) المرجع السابق، ص154، 157.

(4) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت36، ص76.

(5) انظر دلالات التكرار في شعر المتنبي، عند: د. صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص77.

فالإنسان لا يمكن أن يجد نظيراً لوالدته، أو بديلاً عنها، في حال فقدها، ولذلك عَشِقَ لفظة (**الفقد**) ومرادفاتها، وكرّرها في شعره كثيراً، كما أشرنا سابقاً، يقول الشاذلي البوغماني وتوفيق قريرة: «**هذه العلاقة الحسيّة التي يقيمها شاعرنا مع الألفاظ هي التي تخلق لديه نمطاً من الألفة فيها، يجد لذّة في استعمالها**»[1]، وهي لذّة متألّمة، على كل حال.. وإذا تذكّرنا أنّ (**الكلمة ـ المفتاح**) هي كلمة مفضّلة، يكثر تردّدها في أسلوب الشاعر، وتكشف ـ على نحو غير مباشر ـ عن بعض رغباته الدّفينة، أو عن بعض نقاط ضعفه[2]، وجدنا أنّ كلمة (**الفَقْد**) ومشتقّاتها، تصلح لتكون من بين الألفاظ ـ المفاتيح في شعر أبي الطيب الزماني..

ــ مِمّا سبق، نجد أنّ المعاني التي رآها د. شكري عيّاد، والشاذلي البوغماني، .. موجودة في صيغ التفضيل في شعر أبي الطيب، ونضيف أنّ هذه الصيغة ساعَدتْ شاعرنا في إظهار أعمق المشاعر الإنسانية، في مواقف الحزن والفقد، وفي مواقف الذمّ والاستهجان لما يجري من حوله..

دلالة التصغير:

استخدم العرب التصغير لأغراض عدّة، كتقليل الذات، مثل (**كُلَيْب**)، وتحقير الشأن مثل: رُجَيْل، وتقليل الكمّيّة، كدريهمات، وتقريب الزمان: قُبَيْل العصر، وتقريب المسافة: فُوَيق وتُحَيْت[3].. ومن تلك الأغراض التعظيم، كما في قول لبيد بن ربيعة العامري:

وكلُّ أُنَاسٍ سوفَ تَدْخُلُ بَيْنَهُمْ دُوَيْهِيَّةٌ تَصْفَرُّ منها الأَنَامِلُ[4]

وأنكر هذه الفائدة البصريون، وزعموا أنّ التصغير لا يكون للتعظيم، لأنهما متنافيان[5]. والحكم في ذلك كله للسياق..

---

(1) فن القول عند المتنبي، ص61.

(2) راجع: قراءة الجداول الإحصائية.

(3) الشيخ خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، تحقيق: الشيخ يس العليمي، بيروت، دار الفكر، ج2، ص317.

(4) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حقّقه وقدّم له د. إحسان عباس، الكويت، سلسلة التراث العربي، 1962م، ص256.

(5) انظر: محمد محيي الدين عبد الحميد، (**من حاشية تعليقه على الصفحة 478 من**
==

ـ وقد أكثر شاعرنا من صيغ التصغير في شعره الزماني، واستخدمه غالباً للتحقير والتهوين. ولعلّ الباعث النفسي لدى المتنبي إلى الإكثار من هذه الصيغ، يعود إلى تعاليه؛ فحرمانه حنان الأمومة أثّر في نفسه، وترك فراغاً كبيراً[1]، فنشأ لديه نوع من تعظيم الذات، كردّ فعل على ما أصابه من شعور باحتقار زمنه له. وتعظيم الذات دفعه إلى استصغار كل ما حوله، والحَطّ من شأنه، فهو يحتقر أهل زمانه:

أَذُمُّ إلى هـــــذا الزّمـــــانِ أُهَيْلَـــــهُ فَـــأَعْلَمُهُمْ فَـــدْمٌ وأَحْـــزَمُهُمْ وَغْـــدُ[2]

فالكلمة الأصل (**الأهل**) كانَتْ مُحَايدة، لكنها انقلبَتْ بفعل التصغير (**أُهَيْل**) لتصبح غير محايدة، بمعنى التقزيم أو التحقير[3]، «**فلكأن زيادة حرف ياء التصغير يكون على حساب نقصان كبير في مدلولها، إنه لعب بالدّالّ المُنَاقِض للمدلول، وفي ذلك لو تمعّن القارئ متعة**»[4].

ـ ويمكننا، أيضاً، أَنْ نعدّ تصغيره لبعض الأمور التي تختصّ بالزمن، ناتِجاً عن ردّ فعل من الشاعر، يعبّر فيه عن صلابة موقفه وقوّته، في مقابل تصلّف الدهر وجبروته.. وقد ذكرنا سابقاً أنّ شاعرنا أحبّ دائماً المثل الأعلى، وتطلّع إلى المطلق، لذلك كان من الطبيعي أن يحتقر كلّ ما يُعَدّ في نظره صغيراً، ناقِصاً.. يقول:

ـ وإذا أَتَتْــكَ مَــذَمَّتي مِــنْ نَــاقِصٍ فهــي الشّــهادَةُ لــي بــأنّي كامِــلُ

مَــنْ لــي بِفَهْــمِ أُهَيْــلِ عَصْــرٍ يــدّعي أن يَحْسُــبَ الهِنْــدِيَّ فــيهم باقِــلُ[5]

فشاعرنا وضع نفسه في مقابل أهل زمانه كافة، فكلّ منهما في طرف،

كتاب): ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل (**ت 769 هـ**)، شرح ابن عقيل، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار إحياء التراث العربي، (**د.ت**)، ج2، ص478.

(1) راجع: لمحة إلى سيرته الذاتية.

(2) القصيدة 70 ـ الديوان، ج1، البيت6، ص305.

(3) انظر: الشاذلي البوغماني وتوفيق قريرة، فنّ القول عند المتنبي، ص61.

(4) المرجع السابق، ص61.

(5) القصيدة 206 ـ الديوان، ج2، البيتان: 39، 40، ص 218، 219.

ولا يمكن لهما أن يلتقيا، إذ كيف يلتقي مَنْ يحمل صفات الكمال، ومن هو جاهل تمام الجهل، يدّعي أنّ باقلاً ـ وقد اشتُهِر بالعِيّ ـ أعلم النّاس..

ويقول أيضاً:

أَفِي كُلِّ يَوْمٍ تَحْتَ ضِبْنِي شُوَيْعِرٌ ضَعِيفٌ يُقَاوِينِي قَصِيرٌ يُطَاوِلُ(1)

«(**فالضّعف**) و(**القِصَر**) **يكشفان بعض سمات هذه الشاعريّة الصغيرة المزعومة**»(2) ونلحظ جمالية الاستفهام الذي خرج إلى معنى الإنكار، واستخدامه صيغتي (**يقاويني**)، (**يطاول**)، أظهر معنى عجز هؤلاء عن الوصول إلى ما وصل إليه الشاعر..

ـ وقد يُصَغِّر الأمور تعظيماً لها:

أُحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ فِي أُحَادِ لُيَيْلَتُنَا المَنُوطَةُ بالتَّنَادِ(3)

رأى المعرّي(4)، وابن سيده(5)، أنّ تصغير (**لييلتنا**)، هنا، تصغير تعظيم، لأنه قال: المنوطة بالتنادي، أي: كأنّ ليالي الأسبوع كلها قد جُمِعَتْ في هذه الليلة، حتى طالت وامتدّت إلى يوم القيامة..

فشاعرنا يستطيل تلك الليلة، ويكاد صبره ينفد، ويرجع ذلك إلى قوّة رغبته في أَنْ يصل إلى الكمال..

التركيب الاسمي، والشرطي، والفعلي:

كثيراً ما يضرب شاعرنا الحكمة، ويبثّ آراءه في الزمن والحياة والأحياء، في تركيب اسمي. ومن المعلوم أنّ التراكيب الاسميّة هي أكثر التراكيب إعراباً عن مطلق التجربة الإنسانية، وتقريراً للوضعيّات البشرية ؛

---

(1) القصيدة 186 ـ الديوان، ج2، البيت25، ص131.

(2) محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي: قراءة أخرى، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1988م، ص43.

(3) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص294.

(4) انظر: معجز أحمد، ج1، ص298.

(5) انظر: شرح مشكل شعر المتنبي، ص73، 74. والتبريزي أيضاً رآه تصغير تعظيم، بدليل قول المتنبي: (**سُداس**)، يريد: أنّ هذه الليلة طويلة كأنها الأيام الستّة التي خُلِقَتْ فيها السماوات والأرض؛ إذ كان كل يوم من أيام الله سبحانه كألف سنة مِمّا يَعُدّه بنو آدم. انظر: الموضِح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، ج2، ص192.

فالأسماء تختصّ بالدلالة على حال الثبات والسكون، **«وتحيل على الوصفيّة والتأمّل لكونها أحداثاً معزولة عن الزمان»**(1).

يقول أبو الطيب:

ـ والمَـــوْتُ آتٍ والنُّفُـــوسُ نَفَـــائِسٌ   والمُسْـــتَغِرُّ بِمَـــا لَدَيْـــهِ الأَحْمَـــقُ(2)

لنلحظ توالي ثلاث جمل اسمية في بيت واحد، والبيت جاء في سياق ما يشبه رثاء شاعرنا للإنسانية جمعاء، فناسبت الجمل الاسمية المعاني الفكرية الحِكَمِيّة، لدلالتها على الثّبات والديمومة. ولنلحظ الجناس بين (**الموت، آت**)، (**النفوس، نفائس**)، الذي عَمِل ـ إضافة إلى تشابه بناء الجملتين (**الموت آت، النفوس نفائس**)؛ إذ تتكوّن كلّ منهما من مبتدأ وخبر ـ على زيادة الترابط والتماسك بين أجزاء البيت الشعري. كما يلفت انتباهنا تنكير شاعرنا خبرَ (**النفوس**)، في حين عرّف خبر (**المستغرّ**)، فتنكير (**نفائسٌ**) يوحي بتعظيم هذه النفوس، فهي عزيزة على أصحابها، تضنّ بها. والمفارقة أنّ الموت لا يعرف شريفاً ولا وضيعاً، فالكل عنده سواء.. أمّا تعريف (**الأحمق**)، فَيُشْعِر المتلقي بالوضوح والألفة، لأنّ مَنْ يغترّ بما جمعه من الدنيا ـ مع علمه أنه لا يبقى ولا يدفع عنه شيئاً ـ، هو بالضرورة أحمق، وهو أمر معروف لكلّ ذي لبّ وعقل..

ويقول:

ـ إنّـا لَفِـي زَمَـنٍ تَـرْكُ القَبِـيحِ بِـهِ   مِـنْ أَكْثَـرِ النَّـاسِ إِحْسَـانٌ وَإِجْمَـالُ

ذِكْـرُ الفتَـى عُمْـرُهُ الثَّـانِي وَحَاجَتُـهُ   مَـا قَاتَـهُ وَفُضُـولُ العَـيْشِ أَشْـغَالُ(3)

لنلحظ توالي خمس جمل اسمية في بيتين فقط، وعن طريق هذه الجمل الاسمية المتلاحقة، استطاع شاعرنا أن يقرِّب قوله من درجة المُسَلَّمات أو الحقائق.. وقد جعل اللام التي تفيد معنى الإصرار والتأكيد على ما يقول، في خبر إنّ، وفي البيت الثاني عمد إلى التناظر وحسن التقسيم بين ألفاظه وتراكيبه؛ فـ(**ذكرُ الفتى**) تناظر (**عمره الثاني**)، وحسن التقسيم ينشأ عن

(1) المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص104.

(2) القصيدة 150 ـ الديوان، ج2، البيت12، ص28.

(3) القصيدة 212 ـ الديوان، ج2، البيتان: 45، 46، ص238.

تكرار الواو العاطفة التي تقسم الكلام وتنظّمه، وتباطئ من تدفّق الكلمات المتتابعة، كما ذكرنا سابقاً..

ويقول أيضاً:

ـ وَمَا الدَّهْرُ أَهْلٌ أَنْ تُؤَمَّلَ عِنْدَهُ حَيَاةٌ وَأَنْ يُشْتَاقَ فِيهِ إلى النَّسْلِ[1]

فالجملة الاسمية التي افتتح بها هذا البيت، مسبوقة بـ (**ما النافية**)، تُشْعِرنا بحدّة شاعرنا، وثبوته، وصلابة موقفه، فهو قد عانى تجربة إنسانية مرّة، ويقدّم لنا ثمرة هذه التجربة، ومع أنّ الجملة الاسمية تَبِعَتْها جملتان فعليّتان، إلاّ أنّ أثرها، ومعناها الذي يفيد الإطلاق والشمول، بقي مسيطراً على البيت بأكمله.

ـ ومع أنّ الفعل، بطبيعته، يصوّر حدثاً زمانياً، إلاّ أنّ شاعرنا ـ ببراعته ـ طوّعه في كثير من الأحيان، ليعبّر عن معانٍ فكرية تقترب كثيراً من الحكمة، وعن تجربته الإنسانية التي أراد التعبير عنها، يقول مثلاً:

أريدُ مِنَ الأيّامِ مالا يريدُهُ سِوَايَ ولا يَجْري بِخَاطِرِهِ فِكْرَا

وأَسْألُها ما أَسْتَحِقُّ قَضَاءَهُ وما أنا مِمَّنْ رَامَ حاجَتَهُ قَسْرَا[2]

لنلحظ أنّ الأفعال: أريد، يجري، أسألها، أستحق، لا تدلّ ـ في هذا السياق ـ على زمن مخصوص، لأنّ طبيعة (**المضارع**) اللغوية تقتضي الاستمرار الشعوري، وتوحي بالتجدّد والإطلاق. و(**ما**) الموصولة، في البيتين، ذات دلالات كبيرة، تحيّر لبّ المتلقي، وتدلّ على (**عِظَم**) ما يريد شاعرنا المتنبي من الأيام، وإبهامه وغموضه، كما أنّ إكثاره من النفي، يدلّ على حِدَةٍ في شخصيّته، وصرامة.. ويقول:

أَوْحَدْنَنِي وَوَجَدْنَ حُزْناً وَاحِداً مُتَنَاهِياً فَجَعَلْنَهُ لِي صَاحِبَا

وَنَصَبْنَنِي غَرَضَ الرُّمَاةِ تُصِيبُنِي مِحَنٌ أَحَدُّ مِنَ السُّيُوفِ مَضَارِبَا

أَظْمَتْنِي الدُّنيا فَلَمَّا جِئْتُهَا مُسْتَسْقِياً مَطَرَتْ عَلَيَّ مَصَائِبَا[3]

---

(1) القصيدة 174، الديوان، ج2، البيت32، ص94.

(2) القصيدة 19 ـ الزيادات، البيتان 6، 7، ص22، 23.

(3) القصيدة 25 ـ الديوان، ج1، الأبيات: 8 ـ 10، ص160. وقبلها البيت:

كَيْفَ الرَّجَاءُ مِنَ الخُطُوبِ تَخَلُّصاً مِنْ بَعْدِ ما أَنْشَبْنَ فِيَّ مَخَالِبا

مع أنّ طغيان الأفعال الماضية، في النص الشعري، يدلّ على أنّ الشاعر يتحدّث عن أحداثٍ ولَّتْ، وأصبحَتْ جزءاً من الماضي، إلاّ أنّها ـ هنا ـ تعبّر عن تجربة إنسانية تصلح لكل زمان ومكان، وعن معاناة شاعرنا التي تتجدّد في كل لحظة، إنها محنة فراق الأحبة (**أوحدنني..**)، وحرمانه من تحقيق أمله المنشود (**أظمتني..**)، أي أنّ هذا الماضي ينبغي أن يُنظَر إليه على أنه الماضي الذي يستوعب الحاضر، والمستقبل.. ولنلحظ تكرار حرف الحاء ـ وهو حرف مهموس ـ والتضعيف في قوله (**أحدّ**)، ممّا ساهم في رسم الحركة النفسية الوجدانية والانفعالية لشاعرنا، وعمّق الدلالة بالتعبير عن شدّة ما أصابه من هذا الزمان.

أمّا تكرار ألفاظٍ تنتمي إلى الحقل الدلالي للمطر والسُّقيا: (**أظمتني، مستسقياً، مطرت**)، في البيت الأخير، فيرمز إلى عطش أبي الطيب، ورغبته الشديدة في الإحساس بالارتواء المعنوي، بتحقيق مراده من هذه الدنيا..

ـ وكثيراً ما صَبَّ الفعلَ في قالب شرطي، وبذلك تجرّد الفعل من الدلالة على زمن مخصوص، وصار يدلّ على الزمن المطلق.. من ذلك قوله:

كُلَّمَا أَنْبَتَ الزّمَانُ قَنَاةً   ركّبَ المَرْءُ في القناةِ سِنَانا[1]

فالكائن البشري مفطور على الشّرّ، كما يرى المتنبي، وهو طبعٌ فيه، لذلك لا يملّ هذا الكائن من إلحاق الضرر والأذى بأخيه الإنسان، وهو بذلك وجهٌ آخر للزمن، والتركيب الشرطي (**كلما أنبت.. ركّب**) يعبّر خير تعبير عن هذه الدلالة المتجدّدة في كل حين.

ـ وقد يستخدم شاعرنا، إضافة للجمل الاسمية، الجمل الفعلية، بأزمنة مختلفة متنوّعة، في النّصّ الواحد، مُحْدِثاً ضرباً من التضاد، الذي يُحْدِث بدوره «**عناصر منكسرة تؤثّر في الأسلوب على نحو واضح، على اعتبار أنّ دلالة الماضي مضادة لدلالة الحاضر**»[2].. من ذلك قول شاعرنا:

هُوَ الزمانُ مُشِتٌّ بالذي جَمَعَا   في كُلِّ يَوْمٍ تَرَى مِنْ صَرْفِهِ بِدَعَا

---

(1) المقطعة 272 ـ الديوان، ج2، البيت5، ص472، 473.

(2) د. أحمد علي محمد، المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص104.

إنْ شِئْتَ مُتْ أَسَفَاً أو فَابْقَ مُضْطَرِباً قد حَلَّ ما كُنْتَ تَخْشَاهُ وقد وَقَعَا
لو كان مُمْتَنِعٌ تُبْقِيهِ منعته لم يَصْنَعِ الدَّهْرُ بالإخشيدِ ما صَنَعَا[1]

إنّ افتتاح شاعرنا أبياته بالتركيب (**هو الزمان**)، مستخدماً أسلوب القَصْر بالتعريف، يوحي بكثير من الرَّهْبة، ويجعل المتلقّي في حالة انتظار، وترقّب لِمَا يريد الشاعر سردَه مِن صفات الزمان، كما أنّ صوت الأداة (**أل**) ذو تأثير قويّ، يمتدّ إلى أغوار بعيدة في نفس الشاعر، وكأنّه يريد الإيحاء للمتلقي بأنّه عانى ما عانى من هذا الزمان، حتى صار خبيراً به وبأساليبه وصروفه.. كما أنّ اسم الفاعل (**مُتْ**) «**يجمع ما بين الاسم والفعل من ناحية، وصفة «الديمومة» من ناحية أخرى، فالفعل مختصّ بزمن واسم الفاعل بكل زمن**»[2]، ثم انتقل في الشطر الثاني للجمل الفعلية، للزمن المضارع الذي يفيد ـ هنا ـ معنى الاستمرار والتجدّد، وانتقل بعدها لأسلوب الشرط الذي يُجرّد الفعل ـ كما ذكرنا ـ من الدلالة على زمن مخصوص، ويصير دالاً على الزمن المطلق، ولا يخلو قول شاعرنا (**مت أسفاً**)، أو (**فابق مضطرباً**)، من السخرية الظاهرة، التي تخفي ألماً وحزناً دفيناً.. ثمّ ينتقل شاعرنا للحدث الواقعي، ليواجهنا بالحقيقة المرّة (**موت الإخشيد**). ولم يجد أفضل من الفعل الماضي للتعبير عن هذه الحقيقة؛ فالماضي المسبوق بـ قد: (**قد حلّ**)، (**قد وقعا**)، يجعل الحدث أكثر واقعيّة، ويعطيه «**صفة ما حدث ولو في الحسّ، ويلقي قدراً من الإقناع الوجداني بوقوع الحالة المصوّرة بالقياس إلى الحالة التي يعبَّر فيها بصيغة (المضارع) أو (الاسم) أو (الصفة)**»[3]، ويعود للتركيب الشرطي، في البيت الثالث، الذي طوّعه ليعبّر عن حكمةٍ خالدة: لا تنفع الإنسانَ منعتُه، ولا تحميه من صروف الزمان..

التكثيف الشعري:

اعتمد شاعرنا أبو الطيب، التراكيب الموجزة المكثّفة تكثيفاً شديداً، بحيث يعطينا التركيب الواحد صفحات من المعاني، فأسلوب بناء عباراته، من خلال اختياره حروفاً بعينها، وظواهر أسلوبية خاصّة، يشحذ ذهن المتلقي، ويفتح

---

(1) القصيدة 30 ـ الزيادات، الأبيات: 3.1، ص29.
(2) د. صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص112.
(3) د. تامر سلّوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص109.

المجال أمامه لتخيُّل المعاني الكثيرة. وقد يحتمل التركيب الواحد أكثر من معنى، وهذا سرّ روعة شعره، واختلاف الشُرّاح في تفسير البيت الواحد.. وهي ميزة تُحْسَب لأبي الطيّب، فقد نقل أبو حيّان التوحيدي عن ابن المراغي ـ وهو شيخ من أجلّة العلماء، وله سَهْمٌ وافٍ في زُمْرَة البلغاء كما يقول: «**ما أحسنَ معونة الكلماتِ القِصار، المُشْتَمِلة على الحِكَم الكبار**»[1].. ويرى (**بول ريكور**) أنّ «**ما يتلقّاه القارئ ليس معنى الكلمة فقط، بل يتلقّى من خلال معناها، وإحالتها، التجربة التي تحملها للغة، وفي التحليل الأخير، العالم والزمانية اللذين تشرهما بوجه هذه التجربة**»[2].

يقول أبو الطيّب:

أُرِيـدُ مِـنْ زَمَـني ذَا أَنْ يُبَلِّغَنِـي مَـا لَـيْسَ يَبْلُغُـهُ مِـنْ نَفْسِـهِ الـزَّمَنُ[3]

هذا البيت يحمل معاني كثيرة عميقة، لها أبعاد ودلالات تنمّ عن سعة أفق شاعرنا وسموّ همّته وأهدافه في هذه الحياة؛ فهو يريد أَنْ يحقّق أموراً كثيرة في وقتٍ قصير، ويسبق كلَّ إنسان.. ولو تأمَّلنا في نظم البيت وطريقة تركيبه لوجدناها طريقة مميَّزة، فاستخدامه اسم الإشارة (**ذا**)، مع حذف هاء التنبيه[4]، جاء في موضعه، إذ تعبّر هذه الكلمة عن شيء من التصغير لهذا الزمن، والتهوين من أمره، لِيُبْرِز أبو الطيّب عظم همّته، وقوّة عزمه، في مقابل هذا الزمن.. والشطر الثاني جاء ليؤكّد هذا المعنى، فاستخدام (**ليس**) التي تحمل معنى النفي، يُبْرِز قوّة شخصيّته وحدّتها، وإصرارها على ما تقول. ثم قام بتأخير الفاعل (**الزمن**)، وتقديم الجار والمجرور (**من نفسه**)، هذا التقديم

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، (**د.ت**)، ج2، ص146.

(2) الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، بيروت ـ لبنان، المغرب ـ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م، ص170.

(3) القصيدة 271 ـ الديوان، ج2، البيت2، ص467.

(4) وقد لاحظ النقاد القدامى كثرة استخدام شاعرنا (**ذا**) واستكرهوها / انظر مثلاً: يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص374، 375. وانظر: الثعالبي، يتيمة الدهر، ج1، ص204. وترى الباحثة أنها ليست قبيحة في كل موضع وردَتْ به، فهنا مثلاً جاءَتْ في موضعها من النظم.

والتأخير أفاد في الإيحاء بالحالة الانفعالية لشاعرنا، فهو يَعْجَب لنفسه، ولهمّته التي تكبُر همة الزمن نفسِه، وتزيد عليها.. واستخدامه التضعيف، مع كثرة حرف النون (**يبلّغني، من نفسه، الزّمن**) يعكس لنا إصراره على بلوغ هدفه، على الرغم من كل المصاعب والأحزان، لأنّ التضعيف، وحرف النون لا يخلوان من التعبير عن معاني الأنين والألم، ويوحيان بالتنغيم..

ويقول:

وَلَقَدْ رَأَيْتُ الحَادِثَاتِ فَلاَ أَرَى يَقَقَاً يُمِيتُ ولا سَوَاداً يَعْصِمُ

والهَمُّ يَخْتَرِمُ الجَسِيمَ نَحَافَةً وَيُشِيبُ نَاصِيَةَ الصَّبِيِّ وَيُهْرِمُ

ذُو العَقْلِ يَشْقى في النّعِيمِ بِعَقْلِهِ وأخُو الجَهَالَةِ في الشّقَاوَةِ يَنْعَمُ

لا يَخْدَعَنَّكَ مِنْ عَدُوٍّ دَمْعُهُ وارْحَمْ شَبَابَكَ مِنْ عَدُوٍّ تُرْحَمُ

لا يَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِنَ الأَذَى حتّى يُرَاقَ على جَوَانِبِهِ الدَّمُ[1]

قال ابن جنّي: «**أشهد بالله أن لَوْ لم يقل غيرَ هذا البيت لتقدّم به أكثرَ المحدثين، وهذه الأبيات كلها غُرَرٌ وفوائد، لا يصدر مثلُها إلاّ عن فضل باهر، وقدرة على الإبداع ظاهرة**»[2]..

فشعرية هذه الأبيات تنبع من طريقة النظم التي اختارها شاعرنا، وجمعه بين المتنافرات، والمتقابلات، والمتماثلات. وتكثيفه للمعنى في أبيات قليلة..

الغموض الفنّي:

وهو ما يكون «**وسيلة فنية ناجحة لخدمة النص الشعري، وليس غموضاً مقصوداً بلا هدف، أو ناشئاً عن ضعف الشاعر وعدم تمكّنه من عرض أفكاره وتجربته الشعرية**»[3].

ويرى د. حسين الواد أنّ الغموض قد لازم الآثار الأدبية الفذّة ملازمة استدعت الأخذ بالتأويل في التعامل معها[4].

---

(1) القصيدة 247 ـ الديوان، ج2، الأبيات: 6 ـ 8، 10، 11، ص395، 396.

(2) يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص447، عن ابن جني.

(3) أحمد بخيت، عبقرية الأداء في شعر المتنبي، دار الحقيقة للإعلام الدولي (**د.ت**)، ص40.

(4) انظر: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، ص16.

وقديماً رأى أرسطو أنّ *اللغة التي تنحو إلى الإغراب، وتتفادى العبارات الشائعة، هي اللغة الأدبية*[1].

*ويرفض (**ريفاتار**) شرح النص الذي يحتوي بعض الغموض والالتباس، ذلك أنَّ الغموض والالتباس يمثّلان جزءاً من البنية الدلالية للنصّ*[2].

ـ وقد ذكرنا سابقاً أنّ شاعرنا كان يترك استعمال الكلمات السهلة الشائعة، ويفضّل الكلمات الغريبة، وعلّلنا سبب ذلك وعزوناه إلى سبب نفسي[3]..

ـ فمثلاً، هو *يفضّل استعمال كلمة (**التوراب**) بدلاً من (**التراب**)، ويجمع (**داراً**) على (**أدؤر**)، و(**أرضاً**) على (**أروض**)، ويأتي بـ (**اللذ**) بدلاً من (**الذي**)*[4]..

ـ يقول مثلاً:

أُحَـــادٌ أَمْ سُــــدَاسٌ فِي أُحَـــادِ   لُيَيْلَتُنَـــا المَنُوطَـــةُ بالتَّنَـــادِ[5]

نجده يشتق صيغة (**فعال**) من العدد ستة، مع أنّ *هذا البناء لا يتجاوز رباع إلّا نادراً*[6].. ولفظة (**سداس**)، باشتقاقها هذا، تحمل شيئاً من الغرابة، إذ أثارَتْ إشكالاً كبيراً حول هذا البيت[7]. ولعلّ قلق المتنبي، وانتظاره الطويل لتحقيق أمله وحلمه، ورغبته في لفت انتباه المتلقي إلى معاناته وألمه، حدا به إلى استعمال كلمة (**سداس**).

---

(1) انظر: صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادؤه وإجراءاته، ص20.

(2) انظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً، الدار البيضاء، دار عيون، 1992م، ص85.

(3) راجع: شخصية المتنبي، وأثر الانفعالات النفسية في أسلوب التناول الشعري الزماني.

(4) انظر: محمد عزت عبد الموجود، أبو الطيّب المتنبي دراسة نحوية ولغوية، ص63.

(5) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص294.

(6) انظر: العكبري، التبيان في شرح الديوان، ج1، ص353، ونقل عن قوم: سداس: نادر غريب، ولا يستعمل في موضع ستة، وانظر أيضاً: الواحدي، ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرحه، ج1، ص221.

(7) معظم الشرّاح وقفوا طويلاً عنده. انظر مثلاً: التبريزي، الموضح في شرح شعر أبي الطيّب المتنبي، ج2، ص192، والعكبري، التبيان في شرح الديوان، ج1، ص353، 354، والواحدي: ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرحه، ج1، ص221، 222.

- ويقول:

مُلِثُّ القَطْرِ أَعْطِشْهَا رُبُوعَا ... وإلاّ فَاسْقِهَا السُّمَّ النَّقِيعَا
أُسَائِلُهَا عَنِ المُتَدَيِّرِيها ... فلا تَدْرِي ولا تُذْرِي دُمُوعَا
لَحَاها اللهُ إلاّ ماضِيَيْها ... زمانَ اللّهْوِ والخَوْدَ الشَّمُوعَا
مُنَعَّمَةٌ، مُمَنَّعَةٌ، رَدَاحٌ ... يُكَلِّفُ لَفْظُهَا الطَّيْرَ الوُقُوعَا[1]

فشاعرنا أتى باللفظ غريباً، فافتتح القصيدة بقوله (**مُلِثّ**)، ومعناها: الدائم المقيم، والضمير في (**أعطشها**) عائد على الربوع، وهو «**متأخّر في اللفظ والرتبة**»[2]، ويقول د. محمد عزت عبد الموجود عن ذلك: *ولا يخفى ما فيه من شذوذ*[3]. وأبو الطيّب، بذلك، يخالف الأسلوب التقليدي في النظم، وبهذه المخالفة يلفت انتباه المتلقي، ويُشْرِكه معه في إحساسه ـ هنا ـ بالغرابة. ويستمر هذا الإحساس في البيت الثاني، فـ (**أسائلها**) فيه معنى المشاركة في التساؤل بينه وبين الديار، فالديار أيضاً تسأل عن هؤلاء المتديّرين، ولا تدري عنهم شيئاً، وهو ما يزيد في غرابة الموقف.. وهو بقوله (**لحاها الله**) الذي يتلو قوله (**أعطشها ربوعا..**)، يكاد يُضْحِك المتلقي، ويدعوه للاستغراب من موقفه هذا، فهو، أولاً، يدعو على الديار بالسّمّ، يقول ابن وكيع: «**لم يسبق أبا الطيّب أحد في الدعاء على الديار بالسم**»[4]، وثانياً، يقول: (**لحاها الله**).فهذا المعنى: الدعاء على الديار، غريب بحد ذاته[5].

والاستثناء في البيت له دلالة، فثمّة«**صراع غريب يتعمّق قلب المتنبي إزاء كل شيء**»[6]، ولهذا استثنى شاعرنا، هنا، هذين الزمنين: زمن اللهو والأنس،

---

(1) القصيدة 137 ـ الديوان، ج1، الأبيات: 1 ـ 4، ص468. تذري: تلقي دموعاً.

(2) د. محمد عزت عبد الموجود، أبو الطيّب المتنبي دراسة نحوية ولغوية، ص65. وراجع: عَوْد الضمير على متأخِّر لفظاً ورتبةً في: سيبويه (**ت 180 هـ**)، كتاب سيبويه، مصر، المطبعة الكبرى الأميرية ـ بولاق، سنة 1316 هـ، ج1، ص300.

(3) أبو الطيّب المتنبي دراسة نحوية ولغوية، ص65 .

(4) العكبري، التبيان في شرح الديوان، ج2، ص249.

(5) ذكرنا سابقاً أنّ المتنبي يشبه أبا نواس في التضجُّر من الديار، والسخرية ممّن وقف عليها، ولكنّ الدعاء على الديار بالسم، كما ذكر معظم شرّاح هذا البيت، جديد.

(6) د. تامر سلّوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص164.

وزمن وصل المرأة اللعوب الضحوك.. فبعد دعائه على الديار، عاوده هذا الحنين القديم إلى ملاعب الصبا، فكان التشكيل اللغوي استجابة لهذا الصراع النفسي الداخلي، وتمثّل في هذا الاستثناء.. فكأنّ الاستثناء، هنا، عالمٌ يتداخل فيه «**الربع الدارس، والإنسان المحبوب، والقلب الجريح المشوق**»[1].

وفي قوله: (**يكلّف لفظها الطير الوقوعا**)، تتبعث اللحظة الإبداعية في هذا التركيب من خلال اللحظة الزمانية الخاطفة التي يصوّرها، إذ ليس ثمة مسافة زمنية ـ كما يعبّر هو ـ بين أن تنطق هذه الحسناء، وبين وقوع الطير، من هول وسحر صوتها وحديثها..

ولنلحظ، أخيراً، الجناس بين (**تدري، تذري**)، وبين (**مُنَعَّمَة، مُمَنَّعة**)، الذي أضفى جواً موسيقياً، وإيقاعاً متناسقاً، وأسهم في زيادة التماسك التركيبي للأبيات.

ـ ولا يُشْتَرَط أن يحوي النص ألفاظاً غريبة، حتى يكون نصّاً متضمَّناً غموضاً فنّيّاً، فقد يخلو من الألفاظ الغريبة، ولكنّ المعنى فيه لا يمكن أن يتحقّق إلاّ من خلال «**شبكة كبيرة من العلاقات تفضي الكلمات فيها إلى بعضها، وتتنازع بينها الدلالة على نحو يكشف عن توتّر كبير في اللغة**»[2]، ومن ذلك قوله:

نَحْنُ مَنْ ضَايَقَ الزَّمَانُ لَهُ فيـ ـكَ وخَانَتْهُ قُرْبَكَ الأَيّامُ[3]

«**أراد: ضايقه الزمان، فزاد اللام، كقوله سبحانه:﴿إن كنتم للرؤيا تعبرون﴾**، و**﴿قل عسى أن يكون ردفه لكم﴾**، **أي: ردفكم**»[4].

وذكر د. شوقي ضيف أنّ شاعرنا أراد من وراء هذا البيت إحداث ما يريد «**من خلل وتشويش، وأصل التعبير: نحن مَنْ ضايقه الزمان فيك، وكأنّ المتنبي لا يرى طرافة في تعبيره، فيعمد إلى هذه الطرافة النحوية، ويُخرِجه هذا الإخراج**

---

(1) المرجع السابق، ص164.

(2) سعيد السرحي، حركة اللغة الشعرية، مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي، المملكة العربية السعودية، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ص120.

(3) القصيدة 217 ـ الديوان، ج2، البيت2، ص276.

(4) التبريزي، الموضِح، ج4، ص490، 491.

المشوَّش، حتى يُحدِث له الضجيج النحوي الذي كان يريده»[1].. وأوافق د. شوقي ضيف فيما يخصّ الطّرافة اللغوية التي يحبّ أبو الطيّب دوماً أَنْ يَسِم بها شعره، ولكني أرى أنّ شاعرنا لا يريد إحداث خلل وتشويش بقدر ما يريد أن ينقل ما يحسّ ويشعر به من وطأة الزمان الذي حشر أنفَه في كل صغيرة وكبيرة في حياته، فعبَّر أسلوبياً عن هذا، بأنْ جعل كلمة (**الزمان**) تتوسّط بين الفعل والضمير (**المفعول به الهاء**) الذي كان حقّه أن يتّصل بالفعل مباشرة، وكان بإمكانه القول: (**من ضايقه الزمان**)..

ويقول أيضاً:

تَتَقَاصَرُ الأَفهامُ عن إدراكِهِ مِثْلَ الذي الأفلاكُ فيه والدُّنا[2]

فكأنّ شاعرنا يفسّر المبهم بمبهم آخر، فما هو فيه (**أي ممدوحه بدر بن عمار**) لم يدركه وَهْم ولا فَهْم، وشبّه صعوبة إدراك ما هو فيه ،وعسره، بإدراك ما فيه الدنيا والفلك. وهذا التعبير الأخير، بحدّ ذاته، غير واضح؛ فغاية ما أدركت أفهام الناس الفلك بمجرّاته، وكواكبه، ونجومه، التي أبدعها الخالق، فأمّا ما وراءه، فلا يملك أحد أن يتصوّر ذلك.. لنلحظ أنّ هذا النص الشعري يرفض وجود مفاهيم نهائية للمعنى، ويفتح المجال واسعاً أمام ذهن المتلقي لتخيُّل عدد غير محدود من المعاني والدلالات..

أسلوب الحوار الداخلي:

حين يبدأ الإنسان بإدراك ذاته إدراكاً قوياً، ويشعر بنفسه شعوراً مليئاً.. وحين يصبح مسألة بالنسبة إلى نفسه، ويحاول أن يجد عن هذه المسألة جواباً لنفسه هو وحده فحسب، تكون الغاية من هذا الفن أكثر سمواً وأعظم نزاهة. فيصبح معرضاً يعرض فيه الأديب أو الفنّان مجرى حياته الباطنة، وتجاربه الروحية، ومعملاً للتحليل النفسي الدقيق الذي يكشف عن خبايا النفس وقواها، ومدّها وجزرها، وضلالها وهداها[3]..

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص339.
(2) القصيدة 265 ـ الديوان، ج2، البيت20، ص448.
(3) انظر: عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، ص110 (**بتصرّف**).

وخير وسيلة للاستبطان، والغوص في أعماق الذات، هي الحوار الداخلي. والحوار الداخلي أو المونولوج (**Monologue**): «**هو الوسيلة، التي بمقتضاها تنتقل المعلومة والمعنى بين الإنسان ونفسه، ممّا يدفع إلى استمرار العلاقة بينهما**»[(1)].

ـ ومن الوظائف المهمّة للحوار الداخلي، أنه يكشف عن أبعاد أخرى من شخصية الأديب، كانت مستورة عن الآخرين، وهو ما يؤكّد لنا أنّ شخصية الأديب «تحتوي على أكثر مِنْ بُعْد في اللحظة الزمنية الواحدة، وقد كشف عن هذه الأبعاد، الصراع الذي حدث بينها»[(2)].

ـ ومن تلك الوظائف، أيضاً، تأثيره في المتلقي، فإنتاج الأديب «**إنما هو عدسة يقدّمها للقارئ، الذي ما هو في نهاية الأمر سوى قارئ نفسه، ليتيح له أن ينظر داخل روحه، مكتشفاً تلك الخفايا الدفينة التي لا تُرَى بالعين المجرّدة، وعندما يتعرّف إلى ذاته من خلال السطور، يكون هذا أكبر دليل على أصالتها**»[(3)].

والحوار الداخلي في شعر أبي الطيّب، يُظِهر صوت (**الأنا**) المتمثِّلة بسيطرة ضمير المتكلم، أو المتمثِّلة (**بالأنت**)، بصورة مدهشة..

ـ من ذلك قوله:

أَصَخْرَةٌ أنا؟! ما لي لا تُحَرِّكُني   هَذِي المُدَامُ ولا هَذِي الأَغَارِيدُ؟

إذا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً   وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ

ماذا لَقِيتُ مِنَ الدُّنيا وَأَعْجَبُهُ   أنّي بِمَا أنا باكٍ مِنْهُ مَحْسُودُ[(4)]

هذه الأبيات تحمل تكثيفاً وجدانياً عميقاً، فذات شاعرنا الحائِرَة، القَلِقة، التي تشعر بجمود اللحظة وخوائها، تتمثّل في قوله (**أصخرة أنا**). وممّا يدعم هذا التعميق الوجداني أنّ الشاعر قرن أسلوب الحوار الداخلي بأسلوب

---

(1) د. صموئيل حبيب، فن الحوار، القاهرة، دار الثقافة، مطبعة سيوبرس، ط4، 2002م، ص33.

(2) د. محمود محمد عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص87.

(3) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص136، 137.

(4) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، الأبيات: 7 ـ 9، ص335، 336.

الاستفهام (**أصخرة أنا**)، (**ماذا لقيت..**)، ويلتقي الأسلوبان ليكشفا عن ذات شاعرنا حزينة، مُنْكَسِرةً إلى داخلها، تحاول أن تلملم أشتات الماضي وذكرياته المؤلمة، التي لا يجد فيها إلاّ الخسارة والضياع.. وفي البيت الأخير تحديداً، ثمّة مناجاة داخلية عميقة، تَمْثُل فيها النفس المعذَّبة، التائهة، أمام خضّم الزمان الجارف متسائِلة: ماذا فعلتُ في الماضي، وما الذي لم أفعله؟.. ماذا جنيتُ من هذه الدنيا، وما الذي لم يتحقّق بعد؟ وربما يسأل سائل، هنا: «**هل الزمان يصغي لمثل هذه الوقفات؟ أم أنه ماض دون مبالاة كما صاح لامارتين عندما وقف قائلاً: فليس لسفينة الإنسان مرفأ، ولا لخضم الزمان ساحل.. إنّ الزمان ليتدفّق، وإنّا مع تيّاره نمرّ ونمضي**»[1].

- ويقول:

أَحْيَـا؟ وَأَيْسَـرُ مـا قَاسَـيْتُ مـا قَـتلا والبَـيْنُ جَـارَ علـى ضَـعْفِي وَمَـا عَـدَلا[2]

للوهلة الأولى، يظنّ المتلقي أنّ (**أيسر**) فعل مضارع، مثلها مثل (**أحيا**) والجملتان معطوفتان، ولكن بشيء من التأمّل يتبيّن لنا أنّ (**أيسر**) ما هي إلاّ اسم تفضيل، وهي مبتدأ، وهنا يكمن سرّ الإبداع في شعر المتنبي؛ فهو يختار من الألفاظ ما يعبّر عمّا بداخله تماماً، من الحيرة، والقلق، والتردّد في بعض الأحيان. ونلحظ أنّ شاعرنا ينوّع تنويعاً موفّقاً بين السّمات الأسلوبية التي تُبْرِز معاناته: كالاستفهام، والتفضيل، والنفي، والتركيب الفعلي، وكثرة المعطوفات. هذا فضلاً عن اتسام أسلوبه، كعادته، بالقوّة، والجمال، والوضوح..

- ويقول أيضاً:

كَـذَا أَنَـا يـا دُنيـا إذا شِـئْتِ فَـاذْهَبِي وَيَـا نَفْـسُ زِيـدِي فِي كَرَائِهِـا قُـدْمَا[3]

فشاعرنا يعدّد الأصوات في هذا البيت، فيجيء الصوت الأول موضحاً لموقف خاصّ للشاعر، فهو لا يقبل الضيم، وهو يتعاظم على الدنيا. ويجيء

---

(1) د. عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1995م، ص145، عن لامارتين.

(2) القصيدة 192 ـ الديوان، ج2، البيت1، ص159.

(3) القصيدة 242 ـ الديوان، ج2، البيت33، ص385.

الصوت الثاني مفاجئاً للمتلقي، إذ يخرج على سياق الكلام في الشطر الأول، ملتفِتاً، عن مخاطبة الدنيا إلى مخاطبة ذاتِه ونفسه، طالِباً منها عدم التحوّل عن موقفها رافض الضيم، وقد أتى بفعل الأمر (**اذهبي**) مقابِلاً لفعل الأمر (**زيدي**)، وكأنه يريد إغاظة الدنيا، وإشعارها بعدم اكتراثه بها، فثمة علاقة (**تباين**) واضحة بينه وبين الزمن(1)، هنا.

- وكثيراً ما أتى شاعرنا بضمير المخاطب وهو يريد نفسَه، وهذا ما يُسمَّى بالتجريد، يقول ضياء الدين ابن الأثير: «**فأمّا حدّ التجريد فإنّه إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسَك، لا المخاطَب نفسَه**»(2)، من ذلك قوله:

خَلِيلُكَ أنتَ لا مَنْ قُلْتَ خِلِّي   وَإنْ كَثُرَ التجَمُّلُ والكَلاَمُ(3)

فقد جرّد شاعرنا من نفسه، شخصاً آخر، أخذ يخاطبه بقوله (**خليلك..**)، وهذا يعكس مدى إحساسه بالاغتراب عن بني البشر، فهو لم يجد منهم خليلاً صادقاً، فما كان منه إلا أن جعل من نفسه خليلاً لنفسه، هذا الاستبطان الداخلي يدلّنا على عزلة شاعرنا عن مجتمعه، وعدم شعوره بالراحة والسكينة فيه..

- ويقول أيضاً:

كَفَى بِكَ داءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيَا   وَحَسْبُ المَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا
تمنَّيْتَهَا لمّا تَمَنَّيْتَ أَنْ تَرَى   صَدِيقاً فَأَعْيَا أو عَدُوّاً مُدَاجِيَا(4)

فهو يولِّد من ذاته ذاتاً أخرى يحاورها، وهذا يضعنا أمام ذاتين للشاعر: ذات ساكِنة، تنصت بهدوء للذات الأخرى، الثّائِرة المتمرِّدة، فإذا بنا أمام مناجاة «**عذبة، لكنها عميقة دقيقة، ساكنة، لكنها حيّة خصبة**»(5)، ولكنه سكونٌ ينضح بالألم، ولا بدَّ سيعقبه انفجار، فوصول شاعرنا إلى مرحلةٍ يتمنّى

---

(1) راجع: علاقات الزمن والشاعر /التباين بين شاعرنا والزمان.
(2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، صيدا ـ بيروت، المكتبة العصرية، 1990م، ج1، ص405.
(3) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت7، ص358.
(4) القصيدة 284 ـ الديوان، ج2، البيتان 1، 2، ص501.
(5) عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، ص111.

فيها الموت، يعكس لنا هذا الموقف النفسي الضّاغط، والوضع الشعوري المتأزِّم، وهو ما دفعه إلى أن يتحدّث إلى نفسه المُنْشَطِرة إلى شطرين: شطر مخاطِب، وشطر مخاطَب..

- ممّا سبق، نجد أنّ شاعرنا استطاع أن يطوِّع اللغة تطويعاً فريداً لتصوير تجربته في الحياة، وعلاقته بالزمن والحياة والأحياء، بطريقة خاصّة متفرّدة.. واستطعنا، عن طريق السمات الأسلوبية المتنوّعة في شعره الزماني، الكشف عن خلجاته النفسية الدقيقة، وانفعالاته المختلفة..

وقد وجدنا أنّ شعرية النص الزماني عند المتنبي، ظهرت من خلال تشكيله لمادة شعره تشكيلاً خاصاً، ومن براعته في الدلالة على مراميه، ولجوئه إلى الانزياح في أحيان كثيرة، وقدرته على لفت انتباه المتلقي،وتحريك مشاعره وأحاسيسه،وإشراكه في العملية الإبداعية..

الفصل الثاني: الصورة الزمانية

ـ عبّر شاعرنا عن فكرة الزمان بأسلوب تصويريّ، واستطاع أن ينفذ من خلال هذا التصوير إلى أدقّ المجرّدات الذهنيّة، ولم يَخْلُ تصويره من الصّبغة الفلسفيّة، كما لم يخل من المشاعر الإنسانية العميقة في معظم الأحيان.. فصور المتنبي «**موصولة بحالته النفسية، وتجربته وآلامه وما يراه حوله ويحسّ به**»[(1)]، *وهي ناتجة عن التأمُّل العميق في الحياة، والزمن والوجود*[(2)]..

ـ والشعر يستعمل الصور «**ليعبّر عن حالات غامضة لا يُسْتَطاع بلوغها مباشرة، ومن أجل أن تنقل الدلالة الحقّة لما يجده الشاعر**»[(3)]، فالصورة هي البنية المركزيّة للشعر «**ووسيلته، وروحه، وجوهره الثّابت وجسده**»[(4)].

والتصوير الشعري، في مفهومه المبسَّط، هو *التمثيل عن الذّوات والأفكار والعواطف والحقائق بأخيلة ورؤى تجسّمها فتقرّبها من تصوّر الإنسان بعد أن تكون غائمة غامضة؛ وهو عملية إنشاء فكريّة تقرّب بين حقيقتَيْن أو حقائق متباعدة في المكان والزمان*[(5)].

ـ وإذا ما نظرنا في صور أبي الطيّب الزمانية، نجدها *وليدة التزاوج بين عالمين: العالم الداخلي، والعالم الخارجي، فالعالم الخارجي يدخل إلى صور الشاعر، عن طريق الإدراك الحسّي الذي تسبّبه الحواسّ المختلفة؛ فالكائنات*

---

(1) د. صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص215.

(2) انظر المرجع السابق، ص215.

(3) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، القاهرة، مكتبة مصر، 1958م، ص217.

(4) د. وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيَّيْن بين الانفعال والحسّ، دمشق، اتحاد الكتَّاب العرب، 1999م، ص7.

(5) انظر: صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، بيروت، دار الفكر ا للبناني، ط1، 1986م، ص10.

والمناظر والحوا دث الخارجية، سواء في ذلك البيئة الصحراوية التي عاش فيها سني صباه، أو البيئة الحضرية التي صادفها وعايشها أيضاً.. كل هذا أثّر في إنتاجه؛ فهو يستخدم معظم حواسه: البصر، واللمس، والسمع، والذوق، والشّمّ.. كما لا ينبغي لنا أن نغفل طفولة المتنبي، التي كان لها أثر كبير في صوره فيما بعد.. وإذا كانت ـ كما يقول د. مصطفى ناصف «أطوار الحياة كلها مجال الاستكثار والاستفادة من التجارب، فإن للبيئة المبكّرة ـ فيما يرى بعض النقاد ـ شأناً خاصاً. فالطفولة زمن العواطف القويّة، وألوان الحبّ العميقة للأشخاص والأماكن والروائح والأصوات. والتجارب المتأخرة لا يمكن أن تطمس بحالٍ ما تلك المتأثرات الأولى..»(1).

أمّا العالم الداخلي فتظهر فيه قدرة الشاعر على صياغة معطيات الحسّ صياغة جديدة، بعد إضافة عناصر أخرى إليها مستمدّة من ثروة الشاعر الداخلية ومن قواه الخاصة، ومن مكتسباته الثقافية، وهنا تظهر الموهبة والإبداع الفنّي. وتُعَدّ الذاكرة أهم القوى الخاصة، المُشبعة بالمعلومات السابقة، والتي ينهل منها الشاعر ما يستطيع، وما يناسب المقام، الذي هو بصدد الحديث عنه.. ومن القوى الداخلية، أيضاً، الخيال، فلا بدَّ للشاعر من خيال خصب يستطيع أن ينجده بالصور المبدعة الخلاّقة التي تعجز الذاكرة عن تقديمها. ولا ننسى بعد هذا كله، الموهبة والطبع الأصيل، فهما أساس العظمة الشعرية، وقد رُزِق شاعرنا المتنبي ـ ككل شاعر كبير ـ بهذا كُلِّه، فالثقافة الواسعة، احتضنها عقلٌ نابه، استطاع صهر عناصرها واستعادة محصولها، وإعادة تكوينها(2)، ليبدع لنا صوره المؤّثرة: **«.. ثمّ كان له من توقُّد ذهنه، واشتعال قوى نفسه الملتهبة بأحقادها(3) وآلامها، ما يحمله على استخراج روائع المعاني التي توافق همَّه وأمله، وعلى توليد الآيات البيانية التي تتصل بما في قلبه وفكره، وعلى اجتباء العبارة التي تكون في إيجازها بمنزلة الرمز لما يدور في نفسه من المعاني المطوَّلة»**(4)،

---

(1) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص33.

(2) ينظر سهيل عثمان ومنير كنعان، المحصول الفكري للمتنبي (بتصرّف)ص324 - 326

(3) يقصد أحقادها على الدهر والزمن، وما ألمَّ به من خطوب ومصاعب، في وجه تحقيق آماله.

(4) محمود محمد شاكر، المتنبي، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص126.

فالسرّ في روعة صوره، يعود إلى ارتباط معظمها بشعوره النفسي، وتأثّره وانفعاله بها، فكان لا بدَّ أن ينتقل هذا الانفعال، والأثر العاطفي، إلى المتلقي، كما أنّها غالباً ما حَمَلَتْ تحليلاً فكرياً، مما كان له كبير الأثر في إشراك المتلقي في عملية الإبداع الفني، إذ غالباً ما تنتقل إليه عدوى التفكّر والتأمّل العقلي، فيشغِّل ذهنه، وينهمك، في محاولة منه لفهم صور المتنبي ذات الطابع الذهني، ولكنه ـ في النهاية ـ يحصل على المتعة واللذّة المنشودة.. ولا ننسى أنّ إدخال فكرة (**الزمن**) في كلّ صورة، بحدّ ذاته، يحمل أهمية خاصة، فهانز ميرهوف يرى أنّ «**الصورة الأدبيّة للزمن تزوّدنا ببعض المفاتيح أو الاستبصارات لطبيعة النواحي المهمة للخبرة والحياة، ووظيفتها**»[1].

ـ وفي دراستنا للصورة الزمانية في شعر أبي الطيب، سنعتمد دراسة النمط النفسي، ويضم هذا النمط: الصورة الذهنية، والصورة الحسية. فالشاعر «**وهو ينظم شعره، تتّحد في تجربته كل منازعه الداخلية سواء أكانَتْ آتية من العقل أم من الحسّ**»[2]. وعندما تولد الصورة تولد مفعمةً بالانفعال قادرةً على بعثه.

ـ ولن نتخلّى عن النمط البلاغي، في ثنايا التطبيق ـ فهو أساس كل دراسة للصورة الفنية ـ فكل صورة من صور أبي الطيّب تقدّم نفسها في شكل بلاغي تختاره لتحقيق وظيفتها في التعبير عن المعنى، أو الإيحاء بالانفعال والفكر الداخلي للصورة.

ـ ولعلّ الجديد في دراستنا، محاولتنا مقابلة ما سندرسه من أنواع للصور الذهنية والحسية، بما يقاربها من أنواعٍ صنّفها أبو حيّان التوحيدي (ت 400 هـ)، هذا النّاقد الفذّ الذي سبق نقّاد الغرب، ولعلّ من المفارقة أنّنا استوردنا منهم عدداً من مفاهيم الصورة، ولم ندرِ أنهم أخذوها عنّا.

ولم يلتفت أحد من النقاد المحدثين ـ في حدود علمنا ـ إلى ذكر اسم التوحيدي، وجهوده في تصنيف الصور وأنواعها. يقول أبو حيّان: «.. **أَحْسَنُ الكلام ما رَقَّ لَفْظُه، ولَطُفَ معناهُ، وتلألأ رَوْنَقُهُ، وقامت صُورَتُه بين نظمٍ كأنّه نثر، ونثرٍ كأنّه نظم، يُطْمِعُ مشهودُه بالسَّمع، ويَمْتَنِعُ مقصودُه على**

---

(1) الزمن في الأدب، ص136.

(2) د. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1999م، ص178.

الطَّبْع؛ حتى إذا رامَه مُرِيغٌ حلَّق، وإذا حلَّق أسفَّ، أعني يَبْعُد على المُحاوِل بعُنْف، ويَقْرُب من المُتَنَاوِل بلُطف»(1)، وممّا يدهشنا، أنّ التوحيدي أطلق على (الصورة) هذا الاسم، ولم يسمِّها تشبيهاً، أو استعارة، أو كناية، أو مجازاً، شَأْنَ غيره من النقّاد القدامى. وقام بعَرْضٍ تفصيليّ لأنواع الصور، كما يراها هو، وكما أخذها وَوَعَاهَا عن أستاذه **(أبي سليمان)**، يقول: «**فما الصورة، قال (يقصد أبا سليمان): التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب الصّور إيّاه»**(2). ثمّ قام بتصنيف الصور، وتقسيمها إلى: صور إلهيّة(3)، وعقليّة ونفسيّة، وفلكيّة وطبيعيّة واسطقسيّة، وصناعيّة، وبسيطة ومركّبة، وممزوجة وصافية، وغائبيّة وشاهديّة، ويقظيّة ونوميّة(4).

ـ ووجدتُ تقارباً كبيراً بين مفهوم الصورة النفسية، والعقليّة، كما عرّفهما أبو حيّان، وبين الصورة الذهنية التي رأيتُ أن أصنّف صور المتنبي الزمانية على أساسها، فقد عرّف الصورة النفسيّة، بقوله: «**وأمّا الصورة النفسيّة فهي راجعةٌ إلى العلم والمعرفة وتوابعهما فيما يحقّقهما أو يَخْدُمُهُما، وهي شقيقة للصورة العقليّة بحقّ»**(5)، وعرّف العقليّة قائلاً: «**هي التي تهدي إلى العاقل ثَلَجاً في الحُكم، وثقةً بالقضاء، وطُمأنينة للعاقبة، وجزماً بالأمر، ودحوضاً للباطل، وبهجةً للحقّ، ونوراً للصّدق»**(6).

ـ كما وجدتُ تقارباً بين مفهوم الصورة الحسّيّة التي صنَّفْتُ بعضَ صور المتنبي الزمانية على أساسها، وبين الصورتين الطبيعيّة (إذا كانَتْ من عناصر الطبيعة الحيّة)، أو الصّناعية (إذا كانت من عناصر الطبيعة الجامدة

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص145. المريغ: الطّالِب.

(2) المصدر السابق، ج3، ص136.

(3) نعتها التوحيدي بأنّها «**أعلى الصّور في الرُّتبة والحقيقة، وهي أَبْعَد مِنّا في التّحصيل إلاّ بمعونة الله تعالى، فلا طريق إلى وصفها وتحديدها إلاّ على التقريب**» / الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص137. والتوحيدي على حقّ، فالزمن الغيبي لا تزال حقيقته مجهولة، وهو ممّا استأثر الله تعالى بعلمه دون سواه، وما قدّمه كتاب الله ينحصر في مجال صورة تقريبيّة تتماشى ومقدرة ال إنسان المتواضعة على التصوّر والتخيّل..

(4) المصدر السابق، ج3، ص137.

(5) الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص142.

(6) المصدر السابق، ج3، ص137.

كالكرسي والقلم والخاتم..)، فالتوحيدي يعرّف الصورة الطبيعية قائلاً: «**وأما الصورة الطبيعية فَتَعَلُّقُهَا بالمادة القابلة لآثارها بحسب استعدادها لها، فلذلك ما هي مزحزحة عن الدرجة العليا، وعِشْقُها للقابل منها أشدُّ من عشقها للمفيض عليها، ولهذا أيضاً كانت منافِعها ممزوجة، ومضارُّها بَحْتة،.. وهي تجمع بين الجيّد والرّديء، ولو سَأَلْتَها لِمَ أنتِ ضارّةٌ نافعة؟ لقالت: بَعُدْتُ، فلمّا بَعُدتُ صَوَّبتُ وصعَّدتُ**»[1].

ويقول عن الصورة الصّناعيّة إنّها بَيِّنة، لأنّها «**مع غوصها في مادّتها بارزةٌ للبَصَر والسَّمْع ولجميع الإحساس، كصورة السرير والكرسيّ وا لباب والخاتم وما أشبه ذلك**»[2].

ـ ووجدت تشابهاً كبيراً بين الصورة ذات الطبيعة النفسية الانفعالية، والصورة (اليقظيّة) بتعبير أبي حيان، يقول: «**وأمّا الصورة اليقظيّة فهي مجموعة من الإحساس، لِجَرَيَانِها على وِجدان المشاعر كلّها، وما لَها وما بها**»[3].

ـ وكثيراً ما فضّل شاعرنا المتنبي صور (الموت)[4]، ووجدتُها تقابل الصورة (النَّوْمِيّة) بتعبير التوحيدي، يقول: «**وأمّا الصورة النّوميّة فهي أيضاً متميّزة عن أختها، أعني اليقظيّة، لأنّها إغضاءُ عينٍ وفتحُ عينٍ، أعني أنّ النّائم قد حيلَ بينه وبين مِثالاَتِ الإحساسِ وعَوَارِضِ الكَوْنِ والفَسَادِ، وفُتِحَ عليه بابٌ إلى وِجْدانِ شيء آخر يجري كظلِّ الشخص من الشخ ص، فإن كان ذلك من وادي الطبيعة أومأ إلى آثار الأخلاط، وإن كان من وادي النفس أَوْمَأَ إلى نَصْب التماثيل، وإن كان من وادي العقل صَرَّح بحقائق الغَيْب في عالم الشّهادة إمّا بالتَّقْريب وإمّا بالتّهذيب، أعني إما بوقوعه عَقِيبَ ذلك، وإما بعد مُهْلَة.**»[5].

ـ والصور التي تناول فيها شاعرنا الكواكب والنجوم، وسائر ما ينتمي لعلم الفلك، مشبَّهاً به أو مشبَّهاً، قابلتُها بالصورة الفلكية عند أبي حيّان: «**وأمّا**

---

(1) المصدر السابق، ج3، ص138. وحاولنا فهم الفكرة العامّة من كل اقتباس أخذناه، دون الخوض في تفاصيل الكلام، فبعضه ذو طابع فلسفي بحت.

(2) المصدر السابق، ج3، ص142.

(3) نفسه، ج3، ص142.

(4) وما ينتمي إلى الطيف والخيال (**أحياناً**).

(5) الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص142، 143.

الصورة الفلكيّة فداخِلَةٌ تحت الرَّسْم بالعَرَض، وللوهم فيها أثرٌ كثير. ولأنّها مأخوذة من الجسم الأعظم صارت مشاكهتها مقسومةً بين البسيط الذي لا تركيب فيه البتّة، وبين المركّب الذي لا يخلو من التركيب البتّة..والفَلَكُ بما هو جِسْمٌ مَنْقوصُ الصُّورة، وبما هو دائمُ الحركة شريفُ الجَوْهَر»[1].

ـ أمّا الصّور التي تناول فيها شاعرنا الموادّ، وما ينتمي لعلم الكيمياء والفيزياء، وعلم الطّقس، وما لَفَّ لفَّهما، فقابلتْها بالصورة الأُسْطُقُسّيَّة، التي يعرّفها التوحيدي قائلاً: «**وأمّا الصورة الأسْطُقُسّيّة،فهي لائحةٌ لكلّ ذي حِسٍّ بالتّناظُم الموجود فيها، والتّبايُن الآخِذ بنصيبه منها، ولها انقسامٌ إلى آحادِها، أعني أنّ صورةَ الماء مُبَايِنَةٌ لصورة الهواء، وكذلك صورةُ الأرضِ مُخَالِفَةٌ لصورةِ النّارِ، فتحديدُها بما يُقَرِّرُها مع غَوْصِها في كلِّ اسْطُقُسٍّ»**[2].

ـ ولم يَفُت التوحيدي، في نهاية حديثه عن أنواع الصّور، أَنْ يُنَبّه إلى وجود الصورة اللفظيّة، يقول عنها: «**إمّا أن يكون المُراد بها تحسين الإِفْهام، وإمّا أن يكون المُراد بها تحقيق الإفْهام، وعلى الجميع فهي مَوْقُوفة على خاصٍّ ما لَها في بُروزها مِنْ نَفْس القائِل، ووصولها إلى نَفْس السّامع. ولهذه الصورة بعد هذا كلّه مَرْتَبَةٌ أخرى إذا مازَجَها اللّحْن والإيقاع.. فإنها حينئذٍ تُعطي أموراً ظريفة، أعني أنّها تَلذُّ الإحساس، وتُلْهِب الأنفاس.. وتُرَوِّح الطّبع»**[3].

و(الصورة اللفظيّة) بتعبير أبي حيّان، تقابل (الصورة الحقيقيّة) «**وهي القول الذي تتلازم فيه دلالته مع لفظه**»[4]، وتأتي في مقابل الصورة المجازية «**وهي كلّ**

---

(1) المصدر السابق، ج3، ص138. ولعلّ التوحيدي أراد بقوله: «**وللوهم فيها أثرٌ كثير**»، الصورة ذات المنابع الأسطورية والرمزية، التي لا تمتّ إلى الحقيقة بصلة. و(**العَرَض**): «الموجود الذي يحتاج في وجوده إلى موضع، أي محل، يقوم به، كاللون المحتاج في وجوده إلى جسم يحلّه ويقوم به»، و(**الجوهر**): «**ماهيّة إذا وُجِدَتْ في الأعيان كانَتْ لا في موضوع، وهو مختصر في خمسة: هَيَولى، وصورة، وجسم، ونفس، وعقل..**» والجوهر (**مقابل العَرَض**) هو المكوِّن الأساس للوجود./انظر: علي بن محمد الجرجاني (**ت 816 هـ**)،كتاب التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط4، 1998م، ص108، 192.

(2) الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص141.

(3) المصدر السابق، ج3، ص144.

(4) د. وحيد صبحي كبابة، الص ورة الفنية في شعر الطائيين..، ص27.

قول محوَّل عن دلالته الحقيقية لغاية بلاغيّة»[1]. وقد حاولَتْ النظرة النقدية المعاصرة أن تُظهر تأثير التعبير الحقيقي واستخدام الألفاظ طبقاً لدلالتها الوضعية في تشكيل الصورة الذي لم يقتصر على الأنواع البلاغية لها، فالصورة الحقيقيّة *نمط مقابل للصورة البلاغية، ومسألة الموازنة بين النمطَيْن قائمة على الإمكانات الدلالية والإيحائيّة المختلفة التي تمتلكها الصورة البلاغية، فهي صورة غنيّة بما يخلقه التعبير غير المباشر من إيحاءات ذهنيّة وما يفتّقه من حوار دائم بين الذهن والصورة، وصولاً إلى التذوّق الجمالي العميق لها، في حين أنّ الصورة الحقيقيّة تعبّر عن ذاتها بوضوح وبطريقة مباشرة غالباً*[2].. ومع ذلك، فهي قادِرة - إنْ ملك عنانها شاعر مُبدِع - على إثارة ذهن المتلقّي وتقوية تفاعله مع الموقف الشعري.. ولذلك، سنعتمد في التطبيق، الصورة الحقيقية أيضاً، إضافة إلى المجازية.

نتائج الجدول الإحصائي[3] **للصور الزمانية:**

مجموع الصور الزمانية	**463** صورة
مجموع الصور الذهنية	**355** صورة
مجموع الصور الحسية	**106** صور
مجموع الصور الحسية البصرية الضوئية	**49** صورة
مجموع الصور الحسية البصرية اللونية	**51** صورة
مجموع الصور الانفعالية (**اليقظية**)	**98** صورة
مجموع الصور الحركية	**115** صورة

---

(1) المرجع السابق، ص27.

(2) انظر: د. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، لبنان - بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص120.

(3) قامت الباحثة بدراسة إحصائية مفصّلة للصور الزمانية في شعر أبي الطيب، مصنَّفة بحسب: النّمط النفسي للصورة، والنمط البلاغي، وأنواع الصّور بحسب تصنيف التوحيدي.

مجموع الصور التشبيهية	**148 صورة**
مجموع صور التشبيه البليغ	**40 صورة**
مجموع صور التشبيه التمثيلي	**44 صورة**
مجموع الصور الاستعارية	**230 صورة**
مجموع صور الاستعارة المكنية (**التشخيصية**)	**133 صورة**
مجموع صور الاستعارة **(تجسيد أو تجسيم)**	**30 صورة**
مجموع صور الاستعارة التصريحية	**28 صورة**
مجموع صور استعارة النقل الجمالي	**24 صورة**
مجموع صور الكناية والرمز	**59 صورة**
مجموع (**صور الموت/ الصور النومية**)[1]	**93 صورة**
مجموع الصور النفسية[2]	**288 صورة**
مجموع الصور العقلية[3]	**79 صورة**
مجموع الصور الطبيعية[4]	**119 صورة**
مجموع الصور الفلكية[5]	**14 صورة**
مجموع الصور الصناعية[6]	**20 صورة**

(1) حسب تصنيف التوحيدي.
(2) حسب تصنيف التوحيدي.
(3) حسب تصنيف التوحيدي.
(4) حسب تصنيف التوحيدي.
(5) حسب تصنيف التوحيدي.

نسب حضور الصور الزمانية :

نسبة حضور الصور الذهنية إلى مجموع الصور	76٫67٪
نسبة حضور الصور الحسية إلى مجموع الصور	22٫89٪
نسبة حضور الصور الحسية البصرية الضوئية إلى مجموع الصور الحسية	46٫22٪
نسبة حضور الصور الحسية البصرية اللونية إلى مجموع الصور الحسية	48٫11٪
نسبة حضور الصور الانفعالية (**اليقظية**) إلى مجموع الصور الذهنية	27٫60٪
نسبة حضور الصور الحركية إلى مجموع الصور	24٫83٪
نسبة حضور التشبيه إلى مجموع الصور	31٫96٪
نسبة حضور التشبيه البليغ إلى مجموع الصور التشبيهية	27٫02٪
نسبة حضور التشبيه التمثيلي إلى مجموع الصور التشبيهية	29٫72٪
نسبة حضور الاستعارة إلى مجموع الصور	49٫67٪
نسبة حضور الاستعارة المكنية التشخيصية إلى مجموع الصور الاستعارية	57٫82٪
نسبة حضور الاستعارة المكنية (**تجسيد أو تجسيم**) إلى مجموع الصور الاستعارية	13٫04٪
نسبة حضور الاستعارة التصريحية إلى مجموع الصور الاستعارية	12٫17٪
نسبة حضور استعارة النقل الجمالي إلى مجموع الصور الاستعارية	10٫43٪
نسبة حضور الكناية والرمز إلى مجموع الصور	12٫74٪
نسبة حضور صور (**الموت / الصورة النوميّة**) إلى مجموع الصور	20٫08٪
نسبة حضور الصور النفسية إلى مجموع الصور	62٫20٪
نسبة حضور الصور العقلية إلى مجموع الصور	17٫06٪
نسبة حضور الصور الطبيعية إلى مجموع الصور	25٫70٪
نسبة حضور الصور الفلكية إلى مجموع الصور	3٫02٪
نسبة حضور الصور الصناعية إلى مجموع الصور	4٫31٪

الصورة الذهنيّة:

يتميّز الإنسان بقدرة توليد ذاتي ذهني للتصوّرات التي يستقبلها استقبالاً حسّيّاً، وقد أتَتْ طبيعتنا على نحو أنّ الحدس لا يمكن أن يكون إلاّ حسّيّاً، أي لا يتضمّن سوى نمط تأثّرنا بالموضوعات، وعلى العكس من ذلك، فإنّ الفاهمة، هي القدرة على التفكير بموضوع الحدس الحسّي. ولا تَفْضُل واحدة من هاتين الخاصيّتين الأخرى، فمن دون الحساسيّة لن يُعْطَى لنا أي موضوع، ومن دون الفاهمة لن يُفَكَّر بشيء. والأفكار من غير مضمون فارغة، والحدوس من غير أفاهيم عمياء.. وباتحاد الحواس، والفاهمة، فقط يمكن أن تتولّد المعرفة[1]..

- ويؤكّد حازم القرطاجنّي (**ت 684 هـ**) أنّ المعاني عند الشعراء والأدباء، هي الصّور الحاصِلة في الذهن، عن الأشياء الموجودة في الواقع الحسّي المحيط بهم، يقول: «**فكلُّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أُدْرِك حصلت له صورة في الذهن تطابق لِما أُدْرِك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظُ المعبَّر به هيئةَ تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم**»[2].

- ويرى (**هيغل**) أنّ الشعر «**هو الفنّ المطلق للعقل، الذي أصبح حرّاً في طبيعته، والذي لا يكون مقيَّداً في أن يجد تحقّقه في المادة الحسية الخارجية، ولكنه يتغرّب بشكل تام في المكان الباطني والزمان الباطني للأفكار والمشاعر**»[3].

- ويقول العلاّمة القزويني (**ت 739 هـ**)، في سياق حديثه عن (**وجه الشبه**) في الصورة: «**والحسّي لا يكون طرفاه إلاّ حسّيَيْن، لامتناع أن يُدْرَك بالحسّ من غير الحسّي شيء، والعقلي طرفاه إمّا عقليان أو حسّيّان أو مختلفان؛ لجواز أن يُدْرَك بالعقل من الحسّي شيء**»[4].

---

(1) عمّانوئيل كنط، نقد العقل المحض، ترجمة موسى وهبة، لبنان، مركز الإنماء القومي، ص75 (**بتصرّف**).

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م، ص18، 19.

(3) عدنان بن ذريل، جماليات كانط وهيغل، مجلة المعرفة السورية، العدد 193 ـ 194، آذار ـ نيسان 1978م، السنة 17، المجلد الأول، ص179.

(4) الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، تحقيق: د. رحاب عكاوي، بيروت، دار الفكر العربي، ط1، 2000م، ص173.

ـ من هنا، فالصورة الذهنية هي الصورة المُتَخَيَّلة التي لا تُدْرَك بالحواسّ الخمس، أو يكون أحد طرفي الصورة خياليّاً غير محسوس: «**الصورة الذهنية تقوم على ترجيح المعطيات الخيالية التي تفرزها العلاقة بين عناصر الصورة، والتي تحاول أَنْ تجرّدها من الحدود المُؤَطِّرة للمكان والزمان**»[(1)].

ـ وشاعرنا المتنبي لم يقف عند ظواهر الأشياء، بل نفذ إلى بواطِنِها واستكنَه حقيقتَها، ممّا جعل صوره ذهنيّة تتّسم باستقصاء المشاعر والأفكار الإنسانية، فالدّلالة تتطلّب مصدراً أعمق من الحواسّ، فإذا لم يوفّرها النصّ الشعري للمتلقّي، فهو شعر القشور والطِّلاء، كما يقول د. مصطفى ناصف: «**وإن كنتَ تَلْمَح وراء الحواسّ شعوراً قويّاً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي، والحقيقة الجوهرية**»[(2)].

ـ ويرى د. محمد كامل حسين أنّ «**إعجابنا بشعر المتنبي إعجاب عقلي محض، .. وقد تكون هذه العقليّة الخالصة أضعف نواحي أبي الطيّب**»[(3)] ورأى أنّ شعره *ينقصه الشعور الإنساني الرّقيق*[(4)]. وقد رأينا في معظم ما تقدَّم من هذا البحث، أنّ شعر أبي الطيّب يطفح بالشعور الإنساني، في مختلف حالاته وأحواله، لأنه ينبع من تجربة ذاتية قبل كل شيء، أما الجانب العقلي الفلسفي في شعره، فهو جانب إيجابي وليس سلبياً؛ ففي تناوله لموضوع الزمن، ليس ثمة صورة أفضل من الصورة العقليّة والذهنيّة لتناول هذه الفكرة، نظراً لطبيعتها الذهنيّة المجرّدة غير المحسوسة؛ فالزمن بحدّ ذاته عَرَض لا جسم له، فهو أمر ذهني مجرّد[(5)].. ومع ذلك، فالأصل الحسّي لا يغيب عن هذه الصورة، لأنّ الحسّ

---

(1) د. يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دمشق، دار الحصاد، ط1، 1991، ص147.

(2) اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، الكويت، دار سعاد الصباح، 1992م، ص74.

(3) التعقيد في شعر المتنبي، مجلة الكاتب المصري، القاهرة، العدد1، المجلد1، أكتوبر 1945م، ص166.

(4) المرجع السابق نفسه، ص166.

(5) ليس للزمن في نظر الغزالي وجود ذاتّي مستقلّ عن الحوادث، كما ليس له ذات تُدْرَك بأيّ كيفيّة من الكيفيّات، ولكنّه يرى أنّ الوهم بنوعَيْه (**الصادق والكاذب**)، يعمل عملاً مهمّاً، حتى يُخَيَّل للمرء أنّ للزمن ذاتاً ووجوداً شخصياً يتعدّى عالم المحسوسات، ويجعله فراغاً زمانياً كائناً بعينه، لأنّ الوهم ليس له عالم خاص به، بل يشترك في
==

وسيلة إدراك الإنسان للعالَم المحيط به. وسنجد، فيما يلي هذه الفقرة، أنّ (**الانفعاليّة**) من أهمّ سمات الصورة الذهنية في شعر أبي الطيّب، فالانفعال، والشعور، لا يغيبان عن هذه الصورة، أيضاً. يقول الأستاذ العقّاد عن صور المتنبي: «**إنّ الحقائق المطبوعة لا تكاد تقرّ في نفسه، حتى يرسلها إلى ذهنه ويكسوها ثياباً من نسجه، ويغلب أن يوردها بعد ذلك مقرونة بأسبابها معزّزة بحججها على نمط لا يفرق بينه وبين أسلوب الفلاسفة في التدليل إلاّ طابع السّليقة وحرارة العاطفة**»[1].

- وتحقّق الصورة الذهنية في شعر أبي الطيّب حضوراً متميّزاً، كما رأينا في الجدول الإحصائي (**نسبة حضور الصورة الذهنية**[2] **إلى مجموع الصور الزمانية يساوي 67ر76٪**).

- ومن اللافت للنظر، كثرة الصور الذهنية، التي قد يكون طرفها الأول حسّياً أو ذهنياً، مضافاً إلى (**الزمان**)، و(**الدهر**)، و(**الموت**)، مثل: يد الزمان، لزبات الزمان، شمس الزمان، ذنوب الزمان، حالات الزمان، جور الزمان، نِقَم الزمان، زمان اللّهو، خُلُق الزمان، وجنة الدهر، طريدة دهر، أيادي الدهر، نفس الدهر، حمائل الدهر، نَكَبات الدهر، بَنَات الدهر،فم الدهر، بحر الموت، باع الموت، كؤوس المنايا، موج الموت، دواء الموت، شريك المنايا، احمرارَ الموت، ابن أمِّ الموت، موج المنايا، كؤوس الموت، طعم الموت، شهاب الموت[3].. وهذا يدلّنا على سعة خيال المتنبي، وبراعته، إذ بَثَّ الحياة والحركة، عن طريق هذا التركيب بالإضافة[4]. وقد يستعمل ألفاظ (**الدهر**) و(**الزمان**) و(**الموت**)، وغيرها من الألفاظ التي تدلّ على الزمان، في تراكيب مجازية ثريّة ومتنوّعة، من ذلك قوله: (**يجمِّشك الزمان هوى**

عالمي العقل والحس. / انظر: أبو حامد الغزالي، معيار العلم في فنّ المنطق، بيروت، دار الأندلس، ط2، 1978م، ص36، 37. ومن هنا كانت الصور الذهنية للزمن في شعر المتنبي ذات طرفين: إمّا عقلي وحسّي، وإمّا عقليّان.

(1) مطالعات في الكتب والحياة، (**دون مكان للنشر أو تاريخ**)، ص145.

(2) تقابل الصورتين العقلية، والنفسية معاً، بحسب تصنيف التوحيدي.

(3) انظر الديوان: ج1/ الصفحات: 115، 183، 251، 339، 361، 370، 387، 393، 418، 422، 468، 431، 476، وج2|الصفحات: 76، 127، 275، 254، 173، 158، 148، 299، 291، 336، 364، 391، والزيادات، ص29.

(4) سنحلّل بعض الأمثلة لاحقاً.

وحبّاً)، (أنتَ الذي بَجِحَ الزمان بذكره)، (فتى يتبع الأزمان في الناس خطوه)، (تتثّى على الزمان دلالا)، (فالزمان صحيح)، (فالزمان عليل)، (قتلتَ الزمانَ علماً)، (الدهر للناس ناقد)، (ما الدهر عندك إلا روضة أنف)، (الدهر معتذر)، (إذا ما لبست الدهر مستمتعاً..)، (الدهر أخبث صاحب)، (مشى عليها الدهر وهو مقيَّد)، (كأنّكَ في فم الدهر ابتسام)، (الدهر لفظٌ وأنت معناه)، (غدرتَ يا موت)، (إذا ما الموت صرَّح في الوغى)، (الموت خادمه)، (ما الموت إلا سارق)، (أرادت الموت بعلا)، (تغدو المنايا فلا تنفكّ واقفة)، (كالموت ليس له رِيّ ولا شبع)، (تفرّست المنايا فيكم)، (إنّ المنيّة لو لاقَتْهم وقفَتْ خرقاء)، (استَحْيَت الأيام مِنْ عَتْبه)، (تهدي له كلُّ ساعةٍ خبراً)، (العيش أخضر)، (ثوب العيش)، (قابضاً كفّه اليمين على الدنيا)، فكأنّها (**الشمعة**) عمر الفتى[1]...

الصورة الانفعالية:

- لم تغب الصورة الانفعالية عن أبي حيان التوحيدي، وقد سمّاها (**الصورة اليقظيّة**)، يقول: «**هي مجموعة من الإحساس، لجريانها على وِجْدان المشاعر كُلّها، وما لها وبها**»[2].

- فسحرُ الصورة وعظمتها «**لا يتأتّى من كونها تطابق الواقع، أو تعبّر بوضوح عن المعنى المقصود، ولا يتأتّى من جمالها الخارجي، وإنّما جمالها في مدى نجاحها في التعبير عن نفسية الشاعر، وهذا يعني أنّ الصورة يجب أن تكون ممتلئة بالعاطفة**»[3]، فالصور وحدها، مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبّر عنها الشاعر بدقّة، «**ليست هي الشيء الذي يميّز الشاعر الصّادق، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكّلها عاطفة سائدة، أو سلسلة من الأفكار والصّور ولّدَتْها عاطفة سائدة... أو حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية**»[4].

---

(1) انظر الديوان: ج1|الصفحات: 282، 246، 210، 175، 157، 138، 130، 458، 456، 452، 371، 365، 356، 306، وج2|الصفحات: 489، 364، 275، 180، 158، 155، 149، 138، 135، 92، 54، 12، والزيادات/ص36.

(2) الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص142.

(3) د. عبد الفتاح صالح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، ص297، 298.

(4) سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة د: عناد غزوان إسماعيل، الجمهورية العراقية، ==

ـ ويتّسم الكثير من صور أبي الطيّب الذهنية بالانفعالية (**نسبة حضور الصور الانفعالية إلى مجموع الصور الذهنية 60ر27٪**)، والصورة الانفعالية «**هي التي تصوّر انفعالاً ألمّ بالشاعر، أو حالة وجدانية تربط الشاعر بالموضوع المصوّر**»[1].

ـ يقول مخاطباً سيف الدولة، وقد تشكّى من دُمّل:

يُجَمِّشُكَ الزّمانُ هَوىً وحُبّاً ... وقد يُؤذَى مِنَ المِقَةِ الحَبيبُ[2]

استعار شاعرنا للزمن صفات الإنسان ومشاعره وأحاسيسه، فجعله يحبّ ويكره، فالزمن ـ هنا ـ عاشق لسيف الدولة، يلاعبه ويغازله (**استعارة مكنية تشخيصية**)، والصورة ذهنية انفعالية.. وتُشِير، مِن طَرْفٍ خَفيّ، إلى فِكْرَةٍ عَلِقَتْ بذهن أبي الطيّب، عايشها وعاناها[3]، فهو قد جرّب ـ مراراً ـ كيف يكون الحبّ سبباً لإيذاء المحِبّ.

ـ ويقول مادحاً ابن العميد:

جاءَ نَيْرُوزُنا وأنتَ مُرَادُه ... وَوَرَتْ بالذي أرادَ زِنَادُه

هذه النظرةُ التي نالَها مِنـ ... ـكَ إلى مثلها مِنَ الحَوْلِ زَادُه

يَنْثَنِي عَنْكَ آخِرَ اليومِ مِنْهُ ... ناظِرٌ أنتَ طَرْفُهُ وَرُقَادُه[4]

منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1982م، ص23. (**مستشهداً بقول كولردج**).

(1) د. وحيد صبحي كبّابة، الصورة الفنية في شعر الطائيَّين بين الانفعال والحس، ص31.

(2) القصيدة 17ـ الديوان، ج1، البيت3، ص130. التجميش: شبه الملاعبة والمغازلة بين الحبيبين.

(3) فشاعرنا لا ينسى أنّ حبّ جدّته الشديد له؛ الذي ولّد في قلبها سروراً لا حدَّ له، حين علمت أنها سترى حفيدها، هو الذي سَبَّب موتها؛ إذ لم يتحمّل قلبها كل هذا السرور. كما يلمّح إلى حبّه خولة، الذي جرَّ عليه الأحزان والآلام، فهذا الحبّ ـ كما ذكرنا من قبل ـ كان السبب الحقيقي لمفارقته سيف الدولة.

(4) القصيدة 84 ـ الديوان، ج1، الأبيات: 1 ـ 3، ص340. ورى الزند: إذا أخرج ناراً، ووري الزناد: كناية عن بلوغ المراد.

ففي البيت الثاني، شبّه أبو الطيّب عيد النيروز بإنسان يتزوّد من حبيبه (**الممدوح**) بنظرة قبل سفره، حذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه فالاستعارة مكنية تشخيصية، والصورة ذهنية انفعالية. وفي البيت الثالث جعلَ هذا العيدَ إنساناً يفارق حبيبه (**الممدوح**) وهو آسف محزون، فلا ينام ولا يُسَرّ برؤية أحد حتى يراه ثانياً، والاستعارة ـ أيضاً ـ مكنية تشخيصية، والصورة ذهنية انفعالية..

ونلاحظ أنّ شاعرنا بالغ في تشخيص (**عيد النيروز**) وإضفاء أدقّ المشاعر الإنسانية على هذه الفكرة الذهنية المجرّدة (**زمن العيد**).. ولكنها مبالغة أدّت الغرض المطلوب منها؛ إذ عَمِلتْ على توضيح علاقة الممدوح بعيد النيروز، بصورة جَلِيّة مفهومة. وعليه تغدو الصورة الفنية علاقة مع الذات والموضوع، أو هي لحظة انسجام بين الذاتي (**شعور الفنّان وخياله**) والموضوعي (**المعطيات الخارجية الواقعية**)..

ـ وقال عند مسيره مودِّعاً ابن العميد، وقد ورد عليه كتاب عضد الدولة يستزيره:

وغَيْظٌ على الأيّامِ كالنّارِ في الحَشَا ولكنّه غيظُ الأسيرِ على القِدِّ[1]

شبه غيظه على الأيام بغيظ الأسير على أسره، لأنه لا يستطيع منه فِكاكاً، ولا يملك إزاءه شيئاً (ونجد هنا معنى القَهْر والذّل)، فشاعرنا ذاق من الأيام ما جعله يتميّز غضباً وغيظاً عليها، ولكنه لا يملك من أمره وأمرها شيئاً.. والصورة ذهنية انفعالية، وهي صورة جامدة[2] (**صورة الأسير**)، فيها رمز لفشله في تحقيق أمله؛ فقد انقضى عمره، ولم يحقّق ممّا يرجوه شيئاً ذا بال..

ـ ويصوّر شاعرنا، في صورة طريفة، غيرة الزمان من سيف الدولة؛ فهمّة هذا الرجل المتوثِّبة، وغاراته المتكرِّرة، تثير غيرة الزمن (**الصبح والليل**) منه، يقول:

---

(1) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، البيت6، ص348.

(2) الصورة الجامدة: تلك التي تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنية وبالتالي الفعلية التي يدور في فلكها الموصوف.. إنّ الصورة الجامدة، والحال هذه، تصبح شديدة الشبه بلوحة الرسّام أو تمثال النّحّات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن / انظر: د. وحيد كبّابة، الصورة الفنية..، ص185.

فقـد مَـلَّ ضَـوْءُ الصُّـبْحِ مِمّـا تُغِـيرُهُ   ومَـلَّ سَـوَادُ اللّيْـلِ مِمّـا تُزَاحِمُـهْ[1]

شبّه الصبحَ بإنسان ذي مشاعر وانفعالات، فهو يملّ كثرة غارات سيف الدولة، كما أنّه يحمله على الغيرة؛ إذ يزيد على بياضه ببريق أسلحته (**استعارة مكنية تشخيصية**)، والصورة ذهنية حركيّة، بعض مكوّناتها حسّي بصري ضوئي. كما شبّه الليل بإنسان يملّ سيف الدولة، لأنّ هذا الممدوح يبلغ كلّ موضع يبلغه الليل، كذلك يُزَاحِمه فَيُذْهِب ظُلْمَتَه بضوء أسلحته (**استعارة مكنية تشخيصية**) والصورة - أيضاً - ذهنية حركية، بعض مكوناتها حسي بصري ضوئي..

- ويقول، في سياق مدحه شجاع بن محمد الطائي المنبجي:

أســـدٌ دَمُ الأســـدِ الهِزَبْـــرِ خِضَـــابُهُ   مَـوْتٌ فَـرِيصُ المَـوْتِ مِنْـهُ تُرْعَـدُ[2]

في الشطر الأول استعارة تصريحية(**أسد: خبر عن مبتدأ محذوف، أي هو / الممدوح أسد**)، وكذلك في الشطر الثاني (**أي هو موت**)، والصورة ذهنية انفعالية، تُصَوِّر الخوف والهلع الذي يبثّه الممدوح في قلوب أعدائه.

- ويقول، من القصيدة ذاتها:

نِقَـــمٌ علـــى نِقَـــمِ الزّمـــانِ يَصُـــبُّها   نِعَـمٌ علـى الـنِّعَمِ الـتي لا تُجْحَـدُ[3]

شبّه الزمان بإنسان ذي أحاسيس ومشاعر، فهو، بما يُحْدِثُه من صروف وأحداث على الإنسان، كأنّه واجدٌ، ناقِمٌ عليه.. وتثير هذه الصورة في أذهاننا، طفولة المتنبي الحزينة، التي لاقَتْ من الزمن وصروفه ما لاقَتْ، فكان لا بُدَّ أَنْ يتولّد في ذات الطفل الصغير، شيء من النقمة، تكبر معه، وتظهر في إحساسه بالوسط الخارجي، وطريقته في التعبير عنه[4].

---

(1) القصيدة 216 - الديوان، ج2، البيت29، ص272.

(2) القصيدة 62 - الديوان، ج1، البيت18، ص284.

(3) القصيدة 62 - الديوان، ج1، البيت16، ص283.

(4) وصورة النِّقَم التي تهطل على الإنسان كالمطر، يصبّها عليه زمنه، تكرّرَتْ في شعره، وكان في كلّ مرّة يعبّر عنها بطريقة جديدة، يقول مثلاً:

أَظْمَتْنِيَ الدُّنيا فلمّا جئتُها   مُسْتَسْقِياً مَطَرَتْ عليَّ مَصَائِبَا

ـ مما سبق، نجد أنّ الانفعال والعاطفة، بأنواعها المختلفة، من حبّ، وغيرة، وغيظ، وخوف، ونقمة.. كانَتْ ملازمة لصور أبي الطيّب الذّهنية الزمانية، وقد عملَتْ هذه الصورة على نقل المشاعر والأفكار الباطنيّة، التي تعتلج في ذات شاعرنا الدّاخلية، وتنعكس على العالم الخارجي، على شكل صور فنية، وكما يقول د. خليل الموسى عن الصورة الشعرية: «**هي بروز متوثّب ومفاجئ على سطح النفس**»[1]..

الصورة الزمانية الكمّيّة:

ويدخل الحِساب، والتعبير بألفاظٍ تدلّ على الكمّ، في هذه الصورة، كقوله: **(ملء الزمان)، (ملء اليوم)، (ملء فؤاد الزمان)، (مقدار كفّي زماننا)، أو تدلّ على المسافة (أنا الثريّا وذانِ الشيب والهرم)، (عَلاً (الممدوح) كَتَدَ الدنيا إلى كل غايةٍ، تسيرُ به سَيْرَ الذَّلُولِ براكِبِ)**، أو المساحة (**شيم الليالي أن تُشَكِّكَ ناقتي، صدري بها أفضى أم البيداء)**[2]..

ـ ومن ذلك قوله:

أُحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ في أُحَاد   لُيَيْلَتُنَا المَنُوطَةُ بالتَّنَادِ[3]

يقول الصاحب عن هذا البيت: «**ومن عيوب قصائده التي تحيّر الأفهام، وتفوّت الأوهام، جمعه من الحساب مالا يدرك بالأرتماطيقى، ولا بالأعداد الموضوعة للموسيقى**»[4]. فالصاحب أدرك أنّ هذه الصورة كمّيّة، حسابيّة، وقد أحسن المتنبي التعبير عمّا يريد، بالحساب[5].

ـ ويقول في سياق رثائه أخت سيف الدولة الكبرى، متذكّراً موتَ الصغرى:

---

(1) د. خليل الموسى، جماليات القصيدة في شعر المتنبي، ص86.

(2) راجع توثيق هذه الشواهد من الجدول الإحصائي للصورة الزمانية.

(3) القصيدة 67 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص294.

(4) رسالة الصاحب بن عباد في الكشف عن مساوئ المتنبي، ص242.

(5) سبق وعلّقنا كثيراً على هذا البيت، وحلّلناه من جوانب أخرى أسلوبية ومضمونية.

مـا كـانَ أَقْصَـرَ وقتـاً كـان بينهمـا كأنّـه الوَقْـتُ بـين الـوِرْدِ والقَـرَبِ[1]

شبّه المدّة التي بين الأختين، لقصرها، بالمدّة التي بين الورد والقَرَب، وهي ليلة، في تشبيه تمثيلي، والصورة ذهنية زمانية كمّيّة، تعبّر عن إحساس ذاتي نفسي بقِصَرِ الزمن، وتسارعه..

- ويقول في سياق مدح المغيث بن العجلي:

إذا عُـدَّ الكِـرَامُ فَتِلْـكَ عِجْـلٌ كَمَـا الأَنْـوَاءُ حـين تُعَـدُّ عَـامُ[2]

فشاعرنا استعان بصورة زمانية كمّيّة، لبيان أنّ الكرم مقصور على قبيلة الممدوح، فإذا عُدَّ الكِرَام لم يتجاوز العدّ هذه القبيلة (**عجل**)، كما أنّ الأنواء بطلوعها وسقوطها تشتمل جميع العام[3] (**تشبيه تمثيلي**)، والصورة ذهنية عدديّة، (**فلكيّة نفسيّة بتصنيف التوحيدي**).

- وقد يقابل شاعرنا بين المقادير الكبيرة والصغيرة، ويقارن بينها:

من ذلك قوله، مخاطباً كافوراً الإخشيدي:

ـ وهبـتَ علـى مِقْـدَارِ كَفَّـيْ زَمَانِنَـا ونفسـي علـى مِقْـدَارِ كَفَّيْـكَ تَطْلُـبُ[4]

شخّص الزمن، فجعل له كَفَّيْن، في استعارة مكنية تشخيصية، والصورة زمانية كمّيّة: إذْ تحوي كلمات تعبّر عن الكمّ مثل (**مقدار، كفَّيْك..**)، وهي لا تخلو من مفارقة: فمقدار كفّي الزمن بأكمله، لا يساوي شيئاً أمام مقدار كَفّي الممدوح.. فربّما تنقلب الصورة، في الحقيقة، إلى ضدّها في ذهن المتلقّي، فتصبح محمَّلة بالسخرية من كافور، وما يعطيه من عطاء قليل. وربّما تكون التسمية الأفضل لهذه الصورة: الصورة السّاتِرَة ـ الكاشِفَة.

---

(1) القصيدة 19 ـ الديوان، ج1، البيت33، ص142. الوِرد: إتيان الإبل الماء، والقَرَب: سير الليل لورد الغد.

(2) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت29، ص362.

(3) لأنّ لكل شهر من شهور العام نوءاً، فإذا عُدَّتْ تلك الأنواء فهي عام تام / انظر: شرح البرقوقي، ج2، ص362.

(4) القصيدة 36 ـ الديوان، ج1، البيت23، ص192.

ويقول، مادحاً عضد الدولة:

تجمَّعَـــــتْ في فُـــــؤَادِهِ هِمَـــــمٌ   مِـــلْءُ فـــؤادِ الزّمــــانِ إحــــداها

فـــإن أتـــى حَظُّهـــا بأزمنـــةٍ   أَوْسَـــعَ مِـــنْ ذا الزّمَـــانِ أَبْـــدَاها[1]

في البيت الأول، شبّه الزمن بإنسان له فؤاد، ولمّا جعل له فؤاداً جعل له همة أيضاً (**استعارة مكنية تشخيصية**)، والصورة ذهنية، ونلمح من البيتَيْن فهم المتنبي العميق لحقيقة الزمان؛ إذْ جعله كالوعاء يتّسع بما فيه[2]. كما أنّه يفرّق بين الأزمنة، والزمان، كأنه يعلم أنّه ليس ثمة زمن واحد بل أزمنة نسبية مختلفة[3]!، ولكنه بالغ حين جعل همم الممدوح تملأ إحداها الزمان، وليس جميعها..

ويقول، في سياق وصفه لإحدى معارك سيف الدولة:

والأَعْوَجِيَّـــةُ مِـــلْءَ الطُّـــرْقِ خَلْفَهُـــمُ   والمَشْـــرَفِيَّةُ مِـــلْءَ اليـــومِ فَـــوْقَهُمُ[4]

نلحظ أنّ المتنبي يبتكر مِنْ فَهْمه للزمان صوراً زمانية يشرح بها صُوَر الحَرْب؛ فقد جعل السيوفَ مِلْءَ اليوم، لأنها تعلو في الجوّ وتنزل عند الضرب في الهواء، فأينما كان النهار كانت السيوف.. وفي قوله (**مِلْءَ اليوم**) استعارة نَقْلٍ جماليّ، حيث شبّه اليوم بوعاء، أو شيءٍ حسّيٍّ يُمْلأ.

- ومن الصور الزمانية الكمّيّة، صورة (**الجزء والكلّ**):

صورة الجزء والكلّ:

أطلق أبو الطيّب العنان لخياله، في هذه الصورة، فغالباً ما كان يجعل فيها نفسه أو الممدوح كُلاًّ، يحيط بالجزء (**الزمن**) ويحتويه، وفيها مبالغة لا تَخْفَى.

---

(1) القصيدة 283 ـ الديوان، ج2، البيتان: 35، 36، ص498.

(2) وهذا ناجم عن نظرة فلسفية لعدد من الفلاسفة العرب، كما ذكرنا في مقدمة البحث.

(3) راجع الزمن النسبي، في: د. حميد الطرطير، قضية الزمن من خلال القرآن الكريم، ص72، 73.

(4) القصيدة 228 ـ الديوان، ج2، البيت40، ص325. والضمير في خلفهم، فوقهم، يعود على الروم.

ولم تَخْلُ هذه الصورة من أفكار طريفة، تثير ذهن المتلقي وخياله، وتُمْتِعه، وتحمله على التفكُّر والتمعُّن لفهم صور أبي الطيّب..

ومن أمثلة هذا النوع من الصور:

ـ ومـا تَسَـعُ الأَزْمَـانُ عِلْمِـي بِأَمْرِهـا ولا تُحْسِـنُ الأَيّـامُ تكتـبُ مـا أُمْلِـي[1]

(وما تسع الأزمان..) كناية عن سعة علمه وحكمته، والطّريف أنّه جعل الأزمان ـ مجتمعةً ـ وعاءً لا يكفي لِمِلْئِه بعلم الشاعر وحزمه، فقد صَوَّرَ نفسَه كأنّه محيط بالزمان، مشتمل عليه، فعلم شاعرنا هو الكلّ، والزمان هو الجزء (لنلحظ أنه قارن بين أمرَيْن لِيُظْهِر فضل أحدهما)..ولعلّ شاعرنا ـ هنا ـ متأثّر بالآية القرآنية: **{قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا}**[2]، على أنّ جوّ الهدوء، والسّكون الواثِق المطمئِنّ، يسود الآية القرآنية، في حين يصدر شاعرنا في شطرَيْ البيت عن نَفْسٍ متعالية، متمرِّدة، ثائِرة، كالبركان..

ـ إنّـي دَعَوْتُـكَ للنّوائِـبِ دَعْـوَةً لم يُـدْعَ سَـامِعُها إلى أَكْفَائِـهِ

فأتيـتَ مِـنْ فَـوْقِ الزّمـانِ وتَحْتِـهِ مُتَصَلْصِـلاً وأمامِـه وورائِـه[3]

ففي البيت الثاني صورة ذهنية: حيث شبّه الزمان بشيء مادّي محسوس له حدود وأبعاد، ويستطيع المَرْء أن يحيط به من جميع جوانبه (**استعارة مكنية / تجسيد أو تجسيم**)، وقد جعل الممدوحَ، في هذه الصورة، كُلاًّ يحيط بالزمان (**الجزء**) ويحتويه.. ولنلحظ هذا التأكيد على إحاطته بالزمن: من فوقه وتحته، وأمامه وورائه.. إنه أسلوب أبي الطيّب في الإلحاح الشديد، للتأكيد على ما يريد بيانه للمتلقي.

صورة الثبات والتحوّل:

فشاعرنا عانى الزمان، بجميع تحوّلاته، من عسر ويسر، وأحزان ومكاره، ومسرّات وأفراح.. وعبّر عن هذا التحوّل في شعره. وفي مقابل صورة

---

(1) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، البيت31، ص94.

(2) سورة الكهف، الآية 109.

(3) القصيدة 1 ـ الديوان، ج1، البيتان: 15، 16، ص87. والقصيدة في مدح سيف الدولة.

التحوّل هذه، (**صورة الثّبات**): وفيها تعبير عن حالة الشاعر التي تستقرّ أحياناً، وتطمئنّ، إذا ما غفل عنه الزمان، ولكن هذا الاستقرار والاطمئنان سرعان ما يزول.. وبين هذا وذاك، يستيقظ الشعور بالقلق والحزن الشديد، من أعماق شاعرنا.. وجميع هذه الصور تحتوي فجوة / مسافة توتّر بين ثنائيتين: الثبات، والتحوّل. ومن هنا تنبع شعريّتها..

- ومن صور الثبات والتحوّل، في شعره الزماني، الصور الآتية:

- يقول، في مقدمة مدحه أبا القاسم طاهر بن الحسين العلوي:

وَأَحْسَبُ أنّي لو هَوِيتُ فِراقَكُمْ لَفَارَقْتُهُ والدّهْرُ أَخْبَثُ صَاحِبِ[1]

ففي تشبيه بليغ، شبّه الدهر بالصّاحِب المخادع الخبيث (وفيه تشخيص للدهر)، وهي صورة تعبّر عن الثبات والتحوّل: فالزمان مخادع لا يثبت على حال: حتّى لو ثبت الشاعر على حال واطمأنّ إليه، إذا بالدهر يفاجئه بتغيير حاله، ولو كان هذا الحال ممّا يكره أبو الطيّب ويتمنّى فراقه، ولكن تعوَّدَ عليه فتقبَّلَه (الدهر لا يقرّ له قرار)، و«**التحوّل عن الثّبات سمة الصّراع القائم في الكون**»[2].

- ويقول، متحدّثاً عن شَيْبه:

جلا اللّوْنُ عن لَوْنٍ هدى كُلَّ مَسْلَكٍ كما انجابَ عن ضَوْءِ النّهارِ ضَبَابُ[3]

شبّه حالة انكشاف السّواد في شَعْرِه عن بياض الشيب، بحالة اهتداء الإنسان إلى كل طريق من الرشد والخير (**تشبيه تمثيلي**) والصورة الكلّيّة ذهنيّة / صورة ثبات وتحوّل[4]، ذات مكوّنات حسّيّة بصرية لونيّة، وهي صورة موحية، توحي برغبة شاعرنا في تقبُّل الشيب، ومحاولته إقناع ذاتهِ بفضائله وحسناته..

---

(1) القصيدة 34 ـ الديوان، ج1، البيت4، ص175.

(2) د. عبد القادر الرباعي، شاعر السّموّ زهير بن أبي سلمى، ص166.

(3) القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، البيت4، ص198.

(4) ثبات الزمن على حاله، وتغيّر حال شاعرنا. وقد كرّر هذا المعنى في عدّة مواضع من شعره، يقول مثلاً:

تَغَيَّرَ حالي واللّيالي بحَالِها وشِبْتُ وما شابَ الزّمانُ الغُرَانِقُ

القصيدة 152 ـ الديوان، ج2، البيت5، ص33.

_ **تملّكهـا الآتـي تملُّـكَ سَـالِبٍ   وفارقهـا الماضـي فِـرَاقَ سَـلِيبِ**[1]

اعتمد شاعرنا _ هنا _ التشبيه عن طريق ذِكْر المصدر(**تملّكها.. تملُّك**)، (**فارقها.. فراقَ**)، والصورة ذهنيّة / صورة ثبات وتحوّل. والثّبات في هذه الصورة هو ثبات الجنس البشري وبقاؤه على وجه الأرض، كلّما فني جيل عمرها الجيل التالي، إلى تمام الوقت الذي قدّره الخالق ﷻ لنهاية الحياة الدنيا. والتحوّل هو فراق الرّوح لبدن الإنسان، فيتحوّل من حالة تلبُّس الروح بالجسد، إلى حالة فراقها له.. «**كلّ حركة هي انقضاء، عبور الجسر القائم بين بدايتها ونهايتها. لكي تحقّق نفسها يجب أن تقطع هذه المسافة، وتقف. إنها تحمل مبدأ زوالها في ذاتها وعَدَمُها هو من صميم وجودها، وفناؤها هو جوهر كيانها**»[2].

_ **لا أَقَمْنـا علـى مكـانٍ وإن طـا   بَ ولاْ يُمكِـنُ المَكَـانَ الرّحيـلُ**[3]

ثمّة صورة ثبات(**المكان لا يمكنه الرحيل**)، وتحوّل (**الزمن المتدفّق بحيويّة، المتغيّر باستمرار**)، ففي سياق حديث أبي الطيّب عن الزمان، لا يَغْفَل عن مقابلته بالمكان، وهو هنا «**يبدو عارفاً بالفرق الفلسفي بين الزمان المتحرّك، السيّال، وبين المكان المقيم**»[4].

_ **وَحَـالاتُ الزّمـانِ عليـكَ شـتّى   وحالُـكَ وَاحِـدٌ في كُـلِّ حَـالِ**[5]

فالزمان يدور بأحوال مختلفة حول سيف الدولة، وحول الوجود (**صورة تحوّل مستمرّ**)، أمّا سيف الدولة، فواحد في إقدامه، وبطولاته (**صورة ثَبَات**).

صورة الحضور والغيبة:

تحتوي هذه الصورة _ أيضاً _ على فجوة / مسافة توتّر، بين الحضور والغياب.. وفي كلّ نصّ، ثمّة عناصر غائبة، وهي على قدر كبير من الحضور، أو العكس. ويعود ذلك إلى الزمن النفسي، والإيقاع الداخلي لذات شاعرنا..

(1) القصيدة 13 ـ الديوان، ج1، البيت6، ص114.
(2) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص9، 10.
(3) القصيدة 189 ـ الديوان، ج2، البيت15، ص153.
(4) د. علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، ص232.
(5) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت42، ص76.

من ذلك الصّور الآتية:

_ **أَصَخْرَةٌ أنا؟ مالي لا تُحَرِّكُني هذي المُدَامُ ولا هذي الأَغَارِيدُ**[(1)]

أصخرة أنا: تشبيه بليغ (**مقلوب**)، محمَّل بدلالات وأبعاد تثير ذهن المتلقي، وتجعله يتخيّل كنه هذه الصخرة التي يشبّه شاعرنا نفسه بها، والتي غدا، معها، شيئاً واحداً. فجمالية التشبيه البليغ، هنا، في أنّه «**يحاكي بين كَوْن البشر، وكَوْن الطبيعة**»[(2)]، وإحدى الدّلالات التي تحيل عليها الصخرة: أنّ جسد شاعرنا حاضر، لكنّ روحه غائبة..

_ **أَعِيدُوا صَبَاحي فَهْوَ عِنْدَ الكَوَاعِبِ وَرُدُّوا رُقادي فَهُوَ لَحْظُ الحَبَائِبِ**[(3)]

إنّها صورة ذهنية انفعاليّة، تفعل بالمتلقّي فِعْلاً عجيباً، لجمال تعبيرها وقوّة تركيبها، ولأنّها تخاطب فيه كيانه وانفعاله، وتخاطب الفطرة الإنسانية التي جُبِلَتْ على حبّ الجمال والحنين إليه.. فأبو الطيّب في حالةٍ من القلق والتوتّر، ولن يهدأ له بال، أو يشعر بالسّكينة، ولن تُرَدّ إليه الرّوح إلاّ بردّ الحبيب الجميل، فلا صباحَ له إلاّ بِرَدّ الكواعب، فدهره أصبح ليلاً بعدهنّ (**فقد زمنه بفقدهنّ، ولن يعود هذا الزمن إلاّ بعودتهنّ / صورة حضور وغياب**)، وهي صورة[(4)] موحية، تتناول الزمن الذاتي النفسي، والانفعال الصّادق المؤثّر..

_ **لَقِيتُ بِدَرْبِ القُلَّةِ الفَجْرَ لَقْيَةً شَفَتْ كَمَدي والليلُ فيهِ قَتِيلُ**[(5)]

فهنا صورة حضور وغيبة (**حضور النهار، وغياب الليل**)، وقد صوّر لنا ذلك أبو الطيّب بطريقة غريبة، إذ ـ على عادته ـ في إيثار الصّور المتعلّقة بالمَوْت والقَتْل، يشبّه حالة انحسار الليل وانكشاف ضوء الفجر وظهور حمرة الشّفق، بحالة القاتِل (**الفجر**) يأتي فيقتل عدوّه (**الليل**)، والتشبيه تمثيلي، والصورة ذهنية حركيّة، ذات مكوّنات حسية بصرية لونيّة (**لون الشّفق، ولون سواد الليل**)، وهي توحي بطول ليل المتنبي، وقلقه وسهاده في ليله، ولذلك فرح بانقضائه، نجد ذلك في قوله (**شفت كمَدي**).

---

(1) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيت7، ص335.

(2) الشاذلي البوغماني وتوفيق قريرة، فنّ القول عند المتنبي، ص85.

(3) القصيدة 34 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص174.

(4) حقيقيّة وليست مجازية.

(5) القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، البيت10، ص120.

ـ هـذا الـذي أَبْصَـرْتُ مِنْـهُ حَاضِـراً   مِثْـلَ الـذي أَبْصَـرْتُ مِنْـهُ غَائِبَـا(1)

فهو يشبّه عطاء الممدوح الحاضر، بعطائه الغائب (**استغراق زماني**)، فهو يرى عطاءه حيثما كان: حضره، أو غاب عنه، أي يكمن الحضور في الغياب، وينبثق عنه، والصورة ذهنية، تحتاج إلى شيءٍ من إمعان الفكر عند المتلقي، ولكنه، في النهاية، سيتمتّع بلذّة الاكتشاف..

وقد سبقه أبو تمام إلى هذا المعنى فقال:

شَهِدْتُ جَسِيماتِ العُلى وهـو غَائِـبٌ   ولو كان أيضاً شاهِداً كان غائِبا(2)

ولعلّ بيت المتنبي يتفوّق على بيت أبي تمام، برشاقة الوزن، وحُسْن التقسيم، ومراعاة التناظر، الذي نشأ عن التكرار، ووضع الألفاظ في مقابل بعضها..

ـ ويقول مخاطباً كافوراً الإخشيدي:

فيـا أيّهُـا المنصـور بالجـدِّ سَـعْيُهُ   ويـا أيهـا المنصـور بالسَّـعْيِ جَـدُّه

تـولى الصِّـبا عـني فأخلفـتُ طيبـه   ومـا ضـرّني لمـا رأيتـكَ فَقْـدُهُ

لقـد شـبَّ في هـذا الزمـان كهولُـه   لـديكَ، وشـابَتْ عنـد غَيْـرِكَ مُـرْدُهُ

ومـا زال أهـلُ الـدهرِ يشـتبهون لـي   إليـكَ، فلمـا لُحْـتَ لـي لاحَ فَـرْدُهُ(3)

إنها صورة (**الصِّبا**) الغائب الحاضر، ففي البيت الثاني ثمّة استعارة تشخيصيّة: (**تولّى الصِّبا عنّي**) والصورة ذهنية، فالصّبا غائب عن شاعرنا، لأنه في عمر الكهول، ولكنّ ابتهاجه عند كافور (**في بداية لقائه به**) أرجع له أيام الشباب. وثمّة (**غائِب ـ حاضر**) آخر في هذه الأبيات، وهو سيف الدولة، وقد أشار له بإيماءات وإشارات عدّة: (**شابت عند غيرك مرده**)، (**وما زال أهل الدهر يشتبهون لي**).

ـ ويقول في مدح المغيث بن العجلي:

---

(1) القصيدة 25 ـ الديوان، ج1، البيت30، ص163.

(2) ديوان أبي تمام، ج1، القصيدة11، البيت14، ص127.

(3) القصيدة 81 ـ الديوان، ج1، الأبيات: 27 ـ 29، 33، ص325، 326.

ـ فقــد خَفِــيَ الزّمـــانُ بِـــهِ عَلَيْنـــا   كَسِــلْكِ الــدُّرِّ يُخْفِيـــهِ النِّظَـــامُ[1]

يقول العكبري: «**قد اشتمل على الزمان، فخفي بالإضافة إليه، وشبّهه بالدّرّ إذا اكتنف السِّلك لنفاسته وشرفه، فاجتمع فيه الأمران: الاشتمال والنفّاسة**»[2]..

وقد يُقْـرَأ النّصّ قـراءة أخـرى؛ ففـي حضـور الممـدوح وأفضـاله، يغيـب الـزّمن، ويتلاشى فِعله السَّيِّئ، ليستحيل فِعـلاً نافِعـاً، خَيِّراً، علـى الشـاعر. وقد أبـدع أبـو الطيّب في بيان هـذه الصّورة، فهـي تحتـاج إلى إعْمَـالِ ذِهْـنٍ مـن قبـل المتلقـي، إذْ إنّ (**سلك الدّرّ، والنّظام**)، تصبحان إشارتين حرّتين ووجوداً معلّقاً يعتمد على (**غياب**) يتولّى المتلقّي إحضاره إلى البيت في كلّ مرّة يقرأ فيها هذا البيت[3]..

ـ ويخاطب شاعرنا كافوراً قائلاً:

لَعَمْــرُكَ مـــا دَهْــرٌ بِــهِ أنــتَ طَيِّــبٌ   أَيَحْسِبُني ذا الـدّهرُ أَحْسِبُه دَهْـرا؟!![4]

فعندمـا يَحْضُر كافور، ويكـون موجوداً في هذه الحيـاة، يغيـب الزمـان في نظر المتنبي[5]، إذْ يصبح بلا معنى.. إنّها صورة في غاية الطّرافة، تُظهِر لنـا مـدى

---

(1) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت22، ص360.

(2) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقـاء العكـبري (**التبيـان في شـرح الـديوان**)، ج4، ص74.

(3) انظر قـراءة ثالثـة لصـورة الممـدوح والزمـان، وسـلك الـدّرّ والنظـام، مـن شـرح البرقـوقي: ج2، ص361، ومن (**التبيان في شرح الديوان**)، ج4، ص74، 75.

(4) القصيدة 19 ـ الزيادات، البيت 21، ص23. والاستفهام في البيت الثاني خـرج إلى معنـى الاستنكار.

(5) للّه درّك أيها المتنبي!، ففـي قولـك أيحسـبني ذا الـدهر أحسـبه دهـرا، كـم تقتـرب مـن مقولة (**انعدام الزمان**) في العلم الحديث، انظـر: ب.ك.و. ديفـيس، المكـان والزمـان في العـالم الكـوني الحـديث، ترجمـة د. أدهـم السـمّان، بـيروت، مؤسسـة الرسـالة، ط1، 1988م، ص15. وقد قال بعض الفلاسـفة المسـلمين ـ كـأبي الهـذيل العـلاّف ـ بانعـدام الزمان وتناهيه في الحياة الآخرة ـ وإن كـان مـن الممكـن اسـتمراره علـى صـورة أخـرى هـي الأبدية ـ والزمن عند أبي الهذيل العلاّف هـو عـَرَض لازِم للحركـة ومقـدارها، ومـا مِن حركـة إلاّ ويُتَصوَّر عدمها بالسـكون، و«**إذا عَدِمَتْ الحركـة فقـد عَـدِم الزمـان الذي هو عَرَض من أعراضها**» فيتأكّد تبعاً لذلك أنّ للزمن نهاية.. والعلاّف يقرّ بوجود الحركـة في عـالم المشـاهدة، لكنـه ينفـي دوامهـا واسـتمرارها لأهـل الجنـة والنـار، فيقـول: «**إنّ أهـل الجنـة تنقطـع حركـاتهم فيسـكنون سـكوناً دائمـاً، ويكونـون**

==

الضغط النفسي الذي لاقاه شاعرنا، في فترة وجوده عند كافور.

- من الأمثلة السابقة، نجد أنّ المتلقي، يستطيع استحضار الغائب في النَّصّ، من عدّة إشارات وإيماءات تكمن في النصّ ذاته، كما في بعض الشواهد التي مَرَّتْ معنا (**سيف الدولة الغائب الحاضر، عطاء الممدوح الحاضر وعطاؤه الغائب، صورة الزمن الغائب وراء أفضال الممدوح، جسد أبي الطيّب الحاضر وروحه الغائبة**). وقد يصرّح الشاعر بالعنصر الغائب، والصورة الغائبة، ويذكرها بطريقة مباشرة، دون تلميح، كما في بقية الشواهد (**صورة النهار والليل، وصورة الحبيب وطيف خياله، صورة كافور والزمن..**) «**وهذا هو معنى استحضار الغائب في النّصّ، وهو سبب تميّزه كأدب، وهذه الصّلة بين الحضور والغياب هي صلة حياة ووجود في النّصّ**»[1].

الصورة الزمانية المكانية:

- الزمكانيّة (**الزمان ـ المكان**) (**chronotope**)، تعني: «**الترابط الداخلي الفنّي لعلاقات الزمان والمكان المعبَّر عنها في الأدب**»[2].

وقد برز التصوّر الحديث للزمن المكاني على يد صمويل الاكسندر(**1859م ـ 1938م**) في كتابه (**المكان والزمان والألوهيّة**)[3]؛ فالنظرية النسبيّة قرنت بين الزمان والمكان، وقارَبتْ بينهما..

- وقديماً، ميّز التوحيدي بين الزمان والمكان، فرأى أنّ الزمان ألطف من المكان، «**فكأنَّ المكان من قبل الحسّ، والزمان من قبل النّفس، وكأنّ الزّمان من حدّ المحيط، والمكان من حدّ المركز... والزمان منسوب إلى حركات الفلك، فجوهره شريف، والمكان من جوهر المحيط، فجوهره محطوط**»[4].

سكوناً بسكون باق» / انظر: أبو البركات البغدادي، المعتبر في الحكمة، حيدر أباد الدكن، ط1، 1358هـ، ج2، ص89. وانظر: د. حميد الطرطير، قضية الزمن من خلال القرآن الكريم، ص129.

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دمشق، اتحاد الكتَّاب العرب، 2003م، ص128.

(2) د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص170.

(3) انظر: علي عبد المعطي محمد، مقدمات في الفلسفة، بيروت، 1985م، ص242.

(4) التوحيدي، المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، بيروت، دار الآداب، ط2، ==

ـ كما ميّز أبو العلاء المعرّي بين الزمان والمكان، وقابل بينهما، جاعلاً الزمان ضدّ المكان، يقول في سياق تعريفه الزمان: «**وقد حَدَدْتُه حداً ما أجدره أن يكون قد سبق إليه إلاّ أني لم أسمعه، وهو أن يقال: الزمان شيء أقلّ جزء منه يشتمل على جميع المدركات، وهو في ذلك ضدّ المكان؛ لأنّ أقلّ جزء منه لا يمكن أن يشتمل على شيء**»[1] فالزمن عند المعري يتّسم بالاحتوائية، أما المكان فليست له هذه السّمة[2]..

ـ وترى الباحثة أنّ فصل الزمان عن المكان ـ أو وضعهما على طرفي نقيض ـ أمرٌ غير ممكن، لأنّ الأديب ـ والإنسان بصورة عامة ـ يتصوّر الأشياء في مكان ما، على هيئة معيّنة، وفي لحظات متعاقبة، ولو تغيّر الزمن، وبقيت الأشياء على حالها، لتغيَّرت طبيعة النظرة إليها، لأننا أضفنا بعداً آخر، هو الزمن. يقول هيرقليطس: *لا يمكنك أن تستحمّ في ماء النهر مرتين*[3]..

ـ وشاعرنا المتنبي، كثيراً ما كان يذكر المكان، حين يذكر الزمان، رابطاً بينهما ربطاً واعياً يدلّ على فهمه لماهية كل منهما.. وقد مرّ معنا، في صورة (**الحضور والغيبة**)، كيف فرّق أبو الطيّب، ومَيَّزَ تمييزَ العارِف الفَطِن، بين (الزمان)، فجعل من خواصه التغيّر والسّيولة والتحوّل، و(المكان)، فجعل من خواصّه الثّبات وعدم القدرة على الرّحيل (**لا أقمنا على مكان.. البيت**)[4].

1989م، ص112.

(1) المعرّي، أحمد بن عبد الله بن سليمان (**أبو العلاء**)، رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، مصر، دار المعارف، ط4، ص426.

(2) وللمعري نظرات فلسفية عميقة في الزمان والمكان، نجدها في جزء كبير من أشعاره، وللوقوف على هذه النظرات والآراء، راجع: محمد رضا بطش، إشكالية الزمان في شعر أبي العلاء المعري (**بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأدبية**)، الصفحات: 52 ـ 66.

(3) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ص534 (**بتصرّف**).

(4) كما مَرَّتْ معنا الأبيات:

أَمَا في هذه الدنيا كريمٌ — تزولُ به عن القلبِ الهُمُومُ
أَمَا في هذه الدنيا مكانٌ — يُسَرُّ بأهلِهِ الجارُ المُقِيمُ
تشابهتِ البَهَائِمُ والعِبِدّى — علينا والموالي والصَّمِيمُ
وما أدري أذا داءٌ حَدِيثٌ — أصابَ الناسَ أَمْ دَاءٌ قَدِيمُ

==

ـ من ذلك قوله:

نحـــنُ رَكْــبٌ مِلْجِـــنٍّ في زيِّ نَـــاسٍ   فَـوْقَ طَيْــرٍ لهـا شــخُوصُ الجِمَـــالِ
مِـنْ بَنَـاتِ الجَـدِيلِ تمشـي بنـا في الـ   ـــبِيدِ مَشْــيَ الأيّــامِ في الآجـــالِ(1)

ربط بين الزمان والمكان، عن طريق الصورة؛ إذ شبّه مشـي الإبل السّريع، وقَطْعِها للبيـد والفلوات الموحشـة، بقطـع الأيّام للآجـال حتـى تُفنِيهـا.. والصـورة ذهنية حركيّة، توحي بالموت والرّهبة.

ـ ويقـول البديعي: «**هاتـوا لأيّ شـاعر شئتم جاهلي أو إسـلامي مثل قولـه (المتنبي) في صفة الفرس:**

رجـلاه في الـرَّكْضِ رجـلٌ واليـدان يَـدٌ   وفِعْلُـهُ مـا تُرِيـدُ الكَـفُّ والقَـدَمُ

أليس هذا أبلغ من قول القائل:

دَرِيــرٍ كَخُـــذْرُوفِ الوليـــد أَمَـــرَّهُ   تَتَــابُعُ كَفَّيْـــهِ بخَـــيْطٍ مُوَصَّـــلِ

لقد أبدع المتنبي ما شاء وأغرب، وأفصح عن الغرض وأعرب»(2).

فهـذا الفـرس السـريع يسـابق الـزمن، ولحسـن مشـيه واسـتواء قوائمـه في الركض كأنّ رجلَيْه رجل واحدة لأنه يرفعهما ويضعهما معاً،وكذا يداه.فهذه الصـورة تـربط بـين الـزمن والمكـان/ المسـافة. وفي مواضـع أخـرى ربـط بـين (**المكان/ ظهر الفرس أو الناقة**)، والزمـان، فجعل مـن فرسـه مكانـاً متنقّلاً، سابحاً، يجوب الآفاق، ويختصر المسافات:

إذا شـئتُ حَفَّـتْ بـي علـى كُـلِّ سـابحٍ   رِجـالٌ كـأنّ المـوتَ في فمهـا شَـهْدُ(3)

وصوّر شاعرنا نفسَه راكِباً مـتنَ الـرّيح الـتي لا تعـرف الثّبـات والاسـتقرار، فمكانه/ ظهر الناقة أو البعير، متحوِّل دائماً:

المقطعة 253 ـ الديوان، ج2، الأبيات: 1 ـ 4، ص415. حيث جمع شاعرنا، فيها، بين الزمان والمكان، والإنسان، وحالته النفسية. وشاعرنا يتّفق هنا، ولو عن طريق التّوارد، مع النظرية النسبيّة التي تربط ربطاً حتمياً بين الزمان والمكان.

(1) القصيدة 197 ـ الديوان، ج2، البيتان: 10، 11، ص177.

(2) الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص183.

(3) القصيدة 70 ـ الديوان، ج1، البيت5، ص305.

أَلِفْـــتُ تَرَحُّلـــي وجعلـــتُ أرضـــي قُتُـــودِي والغُرَيْـــرِيَّ الجُـــلاَلا
فمـــا حاولـــتُ في أرضٍ مُقَامـــاً ولا أزمعـــتُ عـــن أرضٍ زَوَالا
علـــى قَلَـــقٍ كـــأنّ الـــريحَ تحـــتي أُوَجِّههـــا جَنُوبـــاً أو شَـــمَالاَ[1]

- ويقول أيضاً:

أعـزُّ مكـانٍ في الـدُّنى سَـرْجُ سَـابحٍ وخـيرُ جَلـيسٍ في الزّمـانِ كِتـابُ[2]

فشاعرنا يربط ربطاً ذكيّاً بين الزمان والمكان، وخصَّ الفرس بالمكان، والكتاب بالزمان، لأنّ الخيل قد يموت ويعتوره الفناء، في حين يتجاوز الكتاب حدود المكان والزمان، ويبقى.. وقد طرح عبد الله السفياني، حول هذا البيت، سؤالاً: هل كان شاعرنا المتنبي يقترح (العولمة)، ببيته هذا؟ هل كان ينظر بعين تحاول أن تحيط بالكون، وتختزل الزمان حين اختار الكتاب صديقاً وجليساً؟ يقول: «**المعادلة واضحة المعالم، فهي تحوي المكان والزمان، فالمعرفة القابعة في كتاب المتنبي عن طريقها يُحْكِم القبض على الزمان الممتدّ من الماضي إلى المستقبل، في سرعة الفرس السابح، والتي كانت تناسب عصرية المتنبي، وفرس المتنبي يُحْكِم السيطرة على المكان الواسع في حدوده العالمية (الدنى)**»[3].

- وقد يعبّر أبو الطيّب عن الزمان بالمكان، بما أنّ الزمن فكرة مجرّدة، وذلك، كما يقول د. عبد الكريم اليافي، لسبب واضح، هو ***الاقتران الذهني بين المجرّد والمحسوس، وبين الزمان والمكان.. فمنظر الأشجار والزهور، والفراشات في حقلٍ ما، في بلدٍ ما، يدلّنا على الفصل الزمني الكائن في ذلك البلد***[4].

- من ذلك، قوله، في سياق مدحه سيف الدولة:

---

(1) القصيدة 200 - الديوان، ج2، الأبيات: 15 - 17، ص196.

(2) القصيدة 37 - الديوان، ج1، البيت18، ص200.

(3) المتنبي يقترح العولمة (**مقال عن الشابكة**):

http./www.alsakher.com./moduls.php?name=News file=article & sd=sll

(4) دراسات فنية في الأدب العربي، ص204، 205 (**بتصرّف**).

ضـاقَ الزّمـانُ وَوَجْـهُ الأرضِ عَـنْ مَلِـكٍ   مِـلْءِ الزّمـانِ وَمِـلْءِ السَّـهْلِ والجَبَـلِ[1]

فالزمـان عَـرَض ذهـني مجـرّد، ومـع ذلـك اسـتطاع شـاعرنا ـ ببعـد خيالـه ـ أن يمنحه أبعـاد المكـان الحسـّي الـذي يضيق ويتّسـع (**ضـاق الزمـان/ اسـتعارة مكنيـة (تجسـيد)**)، ثـم يصـف ممدوحـه بأنـه (**مِلْء الزمـان**) ـ وهـي اسـتعارة نقل جمـالي ـ فأعطى للزمن صفات المكان الذي يكون فارغاً أو مُمْتَلِئاً. ونلاحظ أنّ هـذه الصـّور توحي برغبـة شـاعرنا في تصغير الـزمن، وإذلالـه، في مقابل ممدوحـه الـذي يجعلـه ـ دائماً ـ أقوى وأكبر من الزمان..

ـ ويقول:

المـوتُ أَقْـرَبُ مِخْلَبَـاً مـِـن بَيْـنِكُمْ   والعَـيْشُ أَبْعَـدُ مِـنْكُمُ لا تَبْعُـدُوا[2]

لنلحظ اسـتخدام شـاعرنا ألفاظـاً تـدلّ علـى المسـافة والمكـان، للتعبير عـن الزمان: (**أقرب، أبعد**)، فالزمن لا يخضع للنظـرة المباشـرة عـن طريق الحـواس، ولكنّ المكـان محسوس ومتجسِّد، ويمكـن لمسه في الواقع عن طريق الحـواس.. وقـد شـبّه المـوت بسـبع مفـترس، أو طـير جـارح، ذي مخالـب فتّاكـة (**اسـتعارة مكنية/ تجسيد أو تجسيم**)، والصورة ذهنية انفعالية.

ـ ويقول، مخاطباً ممدوحه (**الحسين بن إسحاق التنوخي**):

هـي الغَـرَضُ الأَقْصَـى وَرُؤْيَتُـكَ المُنَـى   وَمَنْزِلُـكَ الـدّنيا وأنـتَ الخَلاَئِـقُ[3]

في قولـه (**منـزلك الـدنيا**): شـبّه الـدنيا بمنـزل للممـدوح (**تشـبيه بليـغ**)، والصورة ذهنية مساحيّة، تربط بين الزمن (**الدنيا**)، والمكان (**المنزل**).

---

(1) القصيدة 178 ـ الديوان، ج2، البيت19، ص110.

(2) القصيدة 62 ـ الديوان، ج1، البيت2، ص280. ومن صُوَر الموت الطريفة التي تدل على المسافة، أيضاً، قوله: (**كـأنّ المَوْتَ بينهمـا اختصـارُ**) / القصيدة 96 ـ الديوان، ج1، البيت18، ص375: حيث شـبّه المـوت بإنسـان يُسْـرِع إلى الضـحيّة (**أعـداء الممـدوح**) ويختصر الطريق إليهم (**استعارة مكنية تشخيصية**) والصورة ذهنية حركيـة / صـورة مسافة.

(3) القصيدة 152 ـ الديوان، ج2، البيت27، ص37.

صورة الزمان الهَرِم والزمان الشاب:

ـ ومن الصور الذهنية الطّريفة، التي تكرّرت في شعر المتنبي، صورة الزمان الهَرِم، والزمان الشّابّ؛ فقد يستعير للزمن صورة شخص هَرِم، أو شابّ، ويرتبط ذلك بالناحية النفسية لشاعرنا؛ فإذا كان فَرِحاً مستبشراً، جعل الزمان فتيّاً بعمر الورود:

مَغَاني الشِّعْبِ طِيباً في المَغَاني بِمَنْزِلَةِ الرّبيعِ مِنَ الزَّمَانِ[1]

ثمة تشبيه تمثيلي: فجمال هذا الشِّعْب، مقارنةً بغيره من الأماكن على وجه الأرض، كجمال الرّبيع وتميُّزه، مقارنة بغيره من الأوقات، والمعنى يتضمّن أنّ الربيع يمثّل شباب الزمان وفتوّته.

ـ وإذا كان شاعرنا حزيناً، شاكِياً من الزمن وصروفه وناسه، جعل الزمان هَرِماً:

أتى الزَّمَانَ بَنُوهُ في شَبيبَتِهِ فَسَرَّهُمْ وأتَيْنَاهُ على الهَرَمِ[2]

شبّه شاعُرنا الزمنَ بإنسان شابّ في مقتبل العمر في الشطر الأول، ثم عاد فشبّهه بإنسان هَرِم، في استعارتين مكنيّتَيْن تشخيصيّتَيْن، والصورة ذهنيّة نفسيّة. وعَبَّرَتْ هذه الاستعارة عن حقيقة يحسّها أبو الطيّب ويشعر بها، وهي أنّ العصور الماضية كانت أفضل حالاً من عصره، فلم يجد في زمنه ما يَسُرُّه ويُفْرِحُه، على العكس من الأزمنة والأمم السّالفة.. والزمن ـ في الحقيقة ـ واحد لا يتغيّر، ومردّ ما يقوله أبو الطيّب هو شعور نسبي ذاتي. ولكنّ قوله هذا يدلّنا على تقديره للوقت حقَّ قدره، وأسفه على ضياع وقته في معاشرة أهل دهره المُفَرِّطِين، المُضَيِّعين بَرَكَةَ أوقاتِهم بما لا يفيد.

ويرى د. صلاح عبد الحافظ أنّ هذا التعبير المجازي «**أدّى إلى (ديمومة الصورة وأبديّتها، وتحوّلها إلى حقيقة دائمة لا تموت**»[3].

---

(1) القصيدة 276 ـ الديوان، ج2، البيت1، ص480.

(2) القصيدة 255 ـ الديوان، ج2، البيت39، ص424.

(3) الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص215.

ـ وقد ينطلق من ذاته، فيعبّر عن صورة ثباتٍ وتحوُّل: ثبات الزمن على حاله، وبقائه، في حين تتغيّر حال أبي الطيّب، فالزمان شابّ فتيّ، وهو يشيب ويقترب من الشيخوخة:

تَغَيَّــرَ حَــالِي واللَّيَــالي بِحَالِهــا وَشِبْتُ ومـا شـابَ الزّمـانُ الغُرَانِـقُ[1]

ففي قوله (شبتُ..): رمز للزمن الذي يُبْلِي ولا يَبْلَى، والصورة ذهنية. «**فالإنسان يهرم، والدّول تشيخ وتفنى، والأجيال تنقرض، والدهر هو الدهر، ومن أجل ذلك تصوّر بعض المفكّرين الدهر كأنه زمن حاضر لا ماض فيه ولا مستقبل**»[2]، وأبو الطيّب، هنا، ينطلق من هذه النظرة العميقة المتأَمِّلة للزمن..

الصورة المُحَال:

ـ قد يخرج شاعرنا في صوره الزمانية ـ الذهنية خاصة ـ إلى ***المبالغة، والإحالة في المعنى***[3]..

وتجتمع كتب النقد القديمة، على أنّ المقصود بكلمة (**المبالغة**) أن يتعدّى الشاعر في قوله حدود المعروف أو المعقول، يقول ابن رشيق(**ت 456 هـ**) في باب الغلوّ: «**ومن أسمائه أيضاً الإغراق، والإفراط. ومن الناس من يرى أنّ فضيلة الشاعر إنّما هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلوّ. ولا أرى ذلك إلاّ محالاً، لمخالفته الحقيقة وخروجه عن الواجب والمُتَعَارَف**»[4]، وقد عرّف أبو هلال العسكري (**ت 395 هـ**)المبالغة بقوله:«**أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه**»[5].

---

(1) القصيدة 152 ـ الديوان، ج2، البيت5، ص33.

(2) عبد الرحمن شكري، (**نحن والزمن**)، مجلّة الرسالة، السنة الرابعة (**6يناير 1936م**)، العدد131، المجلد الأول، ص749.

(3) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج1، ص204.

(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة، ط1، 1988م، ص661.

(5) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه، (**د.ت**)، ص378.

ويقول الجرجاني (ت 366 هـ) في **(الوساطة)**: «.. **الإفْراط مذهبٌ عام في المحدثين، وموجود، كثيرٌ، في الأوائل، والناس فيه مختلفون: فَمُسْتَحْسِنٌ قابل، ومُسْتَقْبِحٌ رادّ، وله رسوم متى وقف الشاعر عندها، ولم يتجاوز الوصفُ حدَّها، جمع بين القصد والاسْتيفاء، وسلم من النقص والاعتداء، فإذا تجاوزها اتسعَتْ له الغاية، وأدته الحال إلى الإحالة، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط، وشُعْبَة من الإغراق**»[1] ثمّ دافع الجرجاني عن أبي الطيّب، فذكر أنّ ***الأوائل بالغوا، ثمّ وَجَد مَنْ أتى بعدَهُم سبيلاً مسلوكاً، فقصدوا، وجاروا، واقتصدوا وأسرفوا، وطلب المتأخر الزيادة، واشتاق إلى الفضل فتجاوز غاية الأول***[2].

- *فالصوّر الشعرية في عصر المتنبي، وقبل عصره، كانت تجري على عمود الشعر المعروف، باستثناء أبي تمام الذي كان يشقى كثيراً في صنع صوره، ويُغْرِب فيها. ومع ذلك لم يقف المتنبي عند حدّ أبي تمام، ولكنه بالغ في ذلك إلى حدّ بعيد، فإذا بالخواطر الشعرية تصاغ صياغة فلسفية، أو كأنها توضع في قالب فلسفي ترتبط فيه الخواطر والأفكار برباط عقلي*[3].

- هذا ،وقد فضّل أبو الطّيب **(الاستعارة)** في صوره الزمانية، إذْ تبلغ نسبة حضورها، إلى مجموع الصور، (**67ر49٪**)، والاستعارة، بطبيعة الحال، تفيد «**تأكيد المعنى والمبالغة فيه**»[4].

- ومن شعره الذي خرج فيه إلى الإحالة، بحسب رأي بعض النقّاد، قوله، في سياق مدحه لمحمد بن سيار بن مكرم التميمي:

وَيُنْفِذُهُ في العَقْدِ وَهُوَ مُضَيَّقٌ   مِنَ الشَّعْرَةِ السّوداءِ واللّيلُ مُسْوَدُّ[5]

---

(1) تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، صيدا ـ بيروت، منشورات المكتبة العصرية، **(د.ت)**، ص420.

(2) انظر المصدر السابق، ص423.

(3) انظر: د. محمد عزّت عبد الموجود، أبو الطيّب المتنبي دراسة نحوية ولغوية، ص93.

(4) أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، ص274.

(5) القصيدة 70 ـ الديوان، ج1، البيت23، ص308.

ذكر بعض الشُّرَّاح[1] أنّ قول أبي الطيب هذا من الإحالة الظاهرة، في حين كان رأي ابن فورجه مختلفاً؛ إذْ يقول: «**ليس في إنفاذ الرّمي في عقدة من شعرة في ليل مظلم أوّل محال ادُّعِي للممدوح**»[2]. وقد أقرّ النقّاد القدامى بأنّ للمعنى في الشعر حكماً خاصّاً به؛ فابن سيده صاحب كتاب (**شرح مشكل شعر المتنبي**) كان يرى أنّ لطائف المعنى في أبيات المبالغة عند أبي الطيّب تفسد إذا قيست بالمنطق[3]، كما ذكَرَ المفكّر العبقري أبو حيان التوحيدي أنواعاً من الصّور، منها العقليّة والنفسيّة، وذَكَر البُعد بين الطّرفين، يقول، على لسان الصورة: «**وهي تجمع بين الجيّد والرّديء، ولو سألتَها لِمَ أنتِ ضارّة نافِعَة؟ لقالَتْ: بَعُدْتُ، فلمّا بَعُدْتُ صَوَّبْتُ وصعَّدْتُ**»[4].

- ومن ذلك، أيضاً، قول أبي الطيّب:

أَعْدَى الزَّمَانَ سَخَاؤُهُ فَسَخا بِهِ ... وَلَقَدْ يَكُونُ بِهِ الزّمانُ بَخِيلا[5]

فشاعرنا «**جعل سخاء بدر بن عمّار شيئاً قد وُجد قبل الزمان أو معه، .. والزمان أخذ عنه شيئاً من السّخاء، فمنح للعالم بدر بن عمار**»[6] فالصورة مُحال، لأنّ الزمان، في الحقيقة، وُجِد قبل الناس، مع خَلْق الشمس والقمر والأرض.

- ومن (**الصُّوَرة المُحال**)، أيضاً: تشبيهه الممدوح بالموت، وقد أكثر من ذلك، يقول:

---

(1) منهم العكبري، وأبو العلاء، انظر: التبيان في شرح الديوان، ج1، ص378، ورأي أبي العلاء ذكره د. خلف رشيد نعمان، محقّق كتاب (**الموضح في شرح شعر أبي الطيّب المتنبي**)، يقول أبو العلاء: «**وإذا عطفته على (يكاد) ففيه سرف، وفيه إغرابات المتنبي في شعره**» / انظر: الموضح، ج2، ص239.

(2) التبيان في شرح الديوان، ج1، ص379. وديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح الواحدي، ج1، ص436.

(3) وكان - دائماً - يحاول أن يقدّم للمتلقي أكثر من تأويل. وأكثر من وجهٍ لتفسير قول المتنبي، بغية إيصال المعنى على أتمّ وجه للمتلقي، انظر الصفحات: 12، 23، 34، 51، 53، 77، 95، 139، 155، 156.

(4) الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص138.

(5) القصيدة 201 - الديوان، ج2، البيت13، ص203.

(6) د. صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص203.

ـ **لا يَعْتَقِـي بَلَـدٌ مَسْـرَاهُ عَـنْ بَلَـدٍ   كـالموتِ لـيس لـه رِيٌّ ولا شِـبَعُ**[1]

وأراد المتنبي من هذا التشبيه، أن يرسم صورة مُرْعِبة للممدوح، فَيُلْقي الخوف في نفوس أعدائه، ويكون أهلاً للانتصار عليهم..

ـ وقد يجعل (**الموت**) تابعاً للممدوح:

وَيَسْتَكْبِرُونَ الدَّهْرَ والدّهرُ دُونَهُ   وَيَسْتَعْظِمُونَ الموتَ والموتُ خادِمُهْ[2]

شبّه الموت بخادم للممدوح، في نمطٍ من التشبيه المقلوب، الذي لا يخلو من خَرْقٍ للعادة؛ إذْ كيف يكون الموت خادماً لبني البشر، وكما ذكرنا سابقاً[3]، وكعادة شاعرنا المتنبي في ثورته وتمرّده على قوانين الطبيعة، فثمّة علاقة تأثُّر وتأثير؛ إذْ جعل الدهر (**الضعيف في نظره**)، متأثِّراً بالممدوح القويّ.. فالصورة، في التشبيه المقلوب «**تخرق المعادلة بين عالمَ أصل، وعالم رديف له، فتكون الصورة مبنيّة على الثورة يشنّها البشري على غيره من العوالم**»[4].

ـ وقد يجعل (**الموت**) شريكاً لممدوحه:

شَـرِيكُ المَنَايَـا والنّفُـوسُ غَنِيمَـةٌ   فَكُـلُّ مَمَـاتٍ لَـمْ يُمِتْـهُ غُلُـولُ[5]

يتفنّن أبو الطيّب في صوره الزمانية التي يجعلُ الموتَ أهمَّ أركانها وعناصِرها ـ كما أسلفنا الذِّكْر ـ فهنا يجعل ممدوحه شريكاً للمنايا، لكثرة مَنْ يقتله في غزواته، في استعارة نقلٍ جماليّ، جمع فيها بين كلمتين من حقلين دلاليّين مختلفين. والصورة الكليةُ ذهنيّة، حركيّة، موحية، توحي بإعجاب المتنبي الشديد بممدوحه، ورغبته المستمرّة في جَعْلِهِ فوق الزمان، فهو الآن يمثّل دور (**شريك المنايا**)، وهي صورة غريبة، بعيدة عن الواقع، لكنّها مُعَبِّرة..

---

(1) القصيدة 134ـ الديوان، ج1، البيت11، ص452. لا يعتقي بلدٌ..: أي لا يعوقه، والبيت في مدح سيف الدولة.

(2) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيت40، ص275. وهو في مدح سيف الدولة أيضاً.

(3) راجع علاقات الممدوح والزمان / الزمان المتأثِّر. فهناك استقصينا معظم الشواهد الشعرية التي جعل فيها أبو الطيّب الممدوح أكبر من الزمان، ومؤثِّراً عليه..

(4) الشاذلي البوغماني وتوفيق قريرة، فن القول عند المتنبي، ص85.

(5) القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، البيت 64، ص127. والغلول: الخيانة في المغنم والسرقة من الغنيمة.. والبيت في مدح سيف الدولة.

ـ ويقول مادحاً:

وَأَعْجَبُ مِنْكَ كيفَ قَدَرْتَ تَنْشَا وقد أُعْطِيتَ في المَهْدِ الكَمَالا[1]

فالممدوح، مُذْ كان في المهد، نشأ إنساناً كاملاً، وشاعرنا بهذا «**يُلْغي الزمان، وأيّامه، وساعاته**»[2]، وهي صورة محال، بطبيعة الحال.. وأرى أنّ هذه الصور الذهنية، التي يخرق فيها شاعرنا المألوف، تُدْهِش المتلقي.. يقول حازم القرطاجني: «**وللنفوس تحرُّكٌ شديد للمحاكيات المستغربة**»[3] التي لم تَعْهَدْها مِنْ قَبْل.. فأبو الطيّب يُبَاعِد بين طرفي الصورة، مِمّا يُثِير ذهن المتلقي، وخياله، في محاولةٍ منه لاستيعاب تلك الصورة التي تحتاج إلى إعمال ذهنٍ وكدٍّ، وصولاً إلى لذّة الاكتشاف ومتعته.

ـ وقد استهجن د. علي شلق بعض صور شاعرنا التي جعل فيها ممدوحيه فوق الزمان، يقول مثلاً: «**فبدر بن عمّار فوق أن يخاصم الزمان، أو أن يجد الزمان إلى نفسه مدخلاً، أو أثراً، لأنّ بدر بن عمّار كائن فوق الزمان!!!**»[4].. قد يجد الإنسان _ حقّاً _ في هذه الصور مبالغة، وإحالة. وترى الباحثة أنّ هذه المبالغات لها حسناتها ولها عيوبها، فبمجرّد إجراء هذه المقارنات بين الممدوح والزمان (حتى لو جعل الممدوح فوق الزمان)، فذلك يعبّر عن صفاء ذهن شاعرنا، وفهمه للزمان فهماً دقيقاً، فلو لَمْ يعرف أنّ الزمان معجزة من معجزات الخالق، ولا يستطيع إنسانٌ أن يخترقه إلاّ بأمر الله ـ كما حصل مع أصحاب الكهف، وطعام عازر[5] ـ لَمَا قارن ممدوحيه بالزمان.

ـ كما أنّ بعض الصور التي أغرب فيها شاعرنا تميّزت بالفكر العميق، والبُعد في تصوير الزمان والأشياء.. يقول في سياق مدحه لسعيد بن عبد الله بن الحسن الكلابي المنبجي:

---

(1) القصيدة 200 ـ الديوان، ج2، البيت47، ص201. والبيت في مدح بدر بن عمّار.

(2) د. علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، ص234.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص96.

(4) الزمان في الفكر العربي والعالمي، ص233.

(5) انظر الدلالات الزمنية لقصة أصحاب الكهف، وقصة طعام عازر، في: محمد بن موسى بابا عمي، مفهوم الزمن في القرآن الكريم، الصفحات: 297 ـ 303.

لِنُـــورِهِ في سمـــاءِ الفَخْـــرِ مُخْتَـــرَقٌ   لَوْ صاعَدَ الفِكْرُ فِيهِ الدَّهْرَ ما نَزَلاَ[1]

في قوله: (**سماء الفخر**) استعارة نقل جمالي، فقد استعار للفخر (**سماء**) لعلوّ الفخر (**صورة ذهنيّة / صورة مسافة**). وفي قوله: لو صاعد الفكر فيه.. صورة[2] فيها معنى الأبديّة، وتدلّ ـ على الرغم من غرابتها والمبالغة فيها ـ على عمق فكر المتنبي وعبقريّته، وقد وُفّق كلَّ التوفيق في اختياره لفظة (**مُخْتَرَق**): وتعني موضع الاختراق، ويريد به: المصعد في الهواء، كأنّه يشقّ الهواء شقّاً..

ـ وقد يُغْرِب أبو الطيّب في صوره الزمانية، منطلقاً في ذلك من عالمه الداخلي، ولعلّ طبيعة شاعرنا نفسها تقوده إلى المبالغة، فهو «**قويّ الحسّ حادّ المزاج، عنيف النفس، مندفع بحكم هذا كله إلى الغلوّ والإسراف**»[3]، ويرى د. صلاح عبد الحافظ أنّ المبالغة في شعر المتنبي تمثّل جانباً من شخصيّته، كذلك نلمح فيها نوعاً من الإصرار والتأكيد: «**وقد عُرِف عن المتنبي الإصرار على موقفه طوال حياته، فكأنه يقول إنيّ أصل بالشيء إلى أبعد ما فيه أو أعمق ما فيه**»[4]، فهو يلحّ على ما يريد أو ما يصف إلحاحاً شديداً، ولعلّ هذا مرتبط برغبته في الحصول على المجد والمعالي، وخوفه من حرمانه من آماله وما يتوق إليه.. فصوره غالباً ما كانت «**تسعى إلى قلب الكون الخارجي كون الناس، ولكنها عند الشاعر إعادة تنظيم وفق عالمه الدّاخلي**»[5].. يقول مثلاً:

ـ يُحَـــاذِرُني حَتْفِـــي كـــأنّي حَتْفُـــهُ   وتَنْكُزُنـــي الأفعـــى فيَقْتُلُهـــا سُـــمِّي[6]

ثمة صورة غريبة، لا يجرؤ عليها إلاّ أبو الطيّب: فالموت صار شخصاً ذي مشاعر وأحاسيس، يحاذر المتنبي ويخافه، كأنّ المتنبي هو (**حَتْفُ الموت**)،

(1) القصيدة 192 ـ الديوان، ج2، البيت14، ص162.

(2) يقصد: له نور يصعد في سماء الفخر، لو صعد فكر عارجاً في مخترقه طوال الدهر ما نزل، لأنه يبقى يرقى في أثر ذلك النور فلا يلحقه.. للّه درّك يا أبا الطيّب، أكنتَ تعلمُ عن سرعة الضوء!، وهل كانت قصةُ عروج النبي محمد ﷺ في السماء، حاضرةً في ذهنك حين قلتَ هذا البيت!.

(3) د. طه حسين، مع المتنبي، ص82.

(4) الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص130.

(5) الشاذلي البوغماني وتوفيق قريرة، فن القول عند المتنبي، ص90.

(6) القصيدة 235 ـ الديوان، ج2، البيت8، ص345. نكزته الحية: لَسَعَتْه بأنفها.

(استعارة مكنية تشخيصية والصورة ذهنية حركية)، والبيت مفتوح قابل للتأويل فـ (**الأفعى**) قد يقصد بها الأفعى ذاتها، وقد يقصد بها (**أعدى أعدائه**)، (**فيقتلها سمي**): جعل لنفسه سمّاً، كناية عن قوّة نفسه وشدّة تأثيره في عدوّه، وإهلاكه مَنْ يعترض سبيله، والصورة ذهنية انفعالية، وقد أبدع المتنبي في اختياره كلمة (**سمّ**) من باب المُشاكلة مع كلمة (**الأفعى**). والصورة نابعة من ذاته وتجربته الشخصية التي عارك فيها الحياة وعركَتْه..

ويقول:

ـ وما الموتُ إلاّ سارِقٌ دقَّ شَخْصُهُ   يَصُولُ بِلاَ كَفٍّ وَيَسْعى بِلاَ رِجْلِ(1)

إنها صورة عجيبة غريبة، لكنّها دقيقة، تعبّر عن سعة خيال المتنبي؛ فقد شبّه الموت بسارقٍ لا شخص له، يصول دون كفٍّ يُظْهِرها ودون رِجْلٍ يَنْقُلُها، فلا يُدْرَى كيف يأتي، وكيف يعصف بالأرواح ويسرقها من الأجساد، وهي صورة ذهنية تعجّ بالحركة، أبدع فيها أبو الطيّب بتشخيص الفكرة المجرّدة (**الموت**) وتجسيدها للمتلقي، ولها إيحاءات عديدة، فَيُفْهَم منها أنه لا يمكن ـ بحالٍ ـ الاحتراس من الموت؛ إذْ لا دليل ماديّ نستطيع به اكتشاف وجوده في مكانٍ ما، ونعته الموت (**بالسارق**) طريف، يوحي لنا بموقف المتنبي من الموت، وكرهه له ـ كأيّ كائن بشري...

وعن طريق الإحصاء، يتبيّن لنا ولع أبي الطيّب بصُوَر (**الوحش وما شابه ذلك، مُشَبِّهاً به الزمان غالباً**).. ولهذا دلالة واضحة على مَيْل أبي الطيّب إلى القوّة وحبّه لها، وفيه ملمح خفيّ إلى غربة شاعرنا عن عالم البشر، ولهذا اتخذ من عالم الوحوش الكاسرة الضّارية، مصدراً لصوره، فضلاً عن أنّ هذه الآليّة من

---

(1) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، البيت17، ص92. ولا نعدم بعض الصور الزمانية الحسّيّة التي أغرب فيها شاعرنا ـ أيضاً ـ وباعد بين طرفي الصورة، كما في قوله:

بسَيْفِ الدولةِ الوضّاءِ تُمْسِي   جُفُوني تحتَ شَمْسٍ ما تَغِيبُ

القصيدة 17ـ الديوان، ج1، البيت12، ص131، فهذه الشمس لا تغيب، وهو محال، إلاّ أن يكون أراد (**النور المعنوي**) لسيف الدولة، كما وصف وجه كافور بـ (**شمسٍ منيرةٍ سوداء**) / القصيدة 6ـ الديوان، ج1، البيت15، ص103. ولعلّ ولع شاعرنا بالجمع بين المتنافرات والمتباينات، دفعه إلى تخيُّل هذه الصورة التي تعبّر عن عبقريته، وسعة خياله.. وسنفصّل في الصور الحسية الزمانية فيما يأتي..

التخييل «**تُخْصِب المخيِّلة وتحرِّكها، وتمنح النّصّ أجواءً خاصّة من الجمال تتّكئ على سحر الخيال**»[1]، ومن أمثلة هذا النوع من الصّور: (**إنّ نُيُوبَ الزّمانِ تعرفني**)، (**فعرَّقْتَني** *(صروف الدهر)* **ناباً ومَزَّقْتَنِي ظُفْرَا**)، (**الموتُ أَقْرَبُ مِخْلَبَاً مِنْ بَيْنِكُمْ**)، (**قُبْحاً لِوَجْهِكَ يا زمانُ فإنّه وَجْهٌ لَهُ مِنْ كُلِّ قُبْحٍ بُرْقُعُ**)، (**كأنّكَ فِي جَفْنِ الرّدى وهو نائِمُ**)[2]..

ـ ممّا سبق، نجد أنّ الصورة المُحال تشحن النص الشعري الزماني عند المتنبي بتوتّر كبير، يثير ذهن المتلقي، ويشركه في العملية الإبداعيّة، وتصقل التجربة الشعرية عند أبي الطيّب، وتعبّر عن جوهرها، فضلاً عن إضفاء الحيويّة، والحركة على النص الشعري، وإثرائه وإغنائه.. وشاعرنا ـ بهذه الصّورة ـ وَسَّعَ نطاق الخيال الشعري، في مجال الزمن خاصة، وهو بهذا يحقّق قول جورج مونان: «**إنّ مهمّة الشاعر الخاصّة هي أَنْ يوفّر لأقوى ما في اللغة وأغمض ما في العالم مكاناً لِلِّقاء**»[3]..

الصورة الزمانيّة الحسّيّة:

ـ يستطيع شاعرنا، عن طريق الإدراك الحسّي الذي تسبّبه الحواسّ المختلفة، أَنْ يُكوِّن المادة الخام لهذه الصورة[4].

ـ ويؤكّد حازم القرطاجنّي بآرائه أنّ الصورة الشعرية تتكوّن في الواقع من عناصر حسّيّة تكاد تلغي الحدود الفاصلة بين الشعر والرسم، يقول: «**إنّ المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلوّنات من البصر**»[5].

ـ والصورة الحسية تقوم على «**التراسُل بين شيئَيْن محسوسَيْن، وتبقى كلّيّة في نطاق المحسوس**»[6].

---

(1) لؤي خليل، الدهر في الشعر الأندلسي، ص248.

(2) انظر الديوان :241/1، 483، 280، و301/2، والزيادات ص22.

(3) مبروك المناعي، أبو الطيّب المتنبي قلق الشعر ونشيد الدهر، ص177. عَنْ:
G.Mounin:"poe'sie et socie'te",P.U.F , paris,1960,p.53

(4) سهيل عثمان ومنير كنعان، المحصول الفكري للمتنبي، ص324 (**بتصرّف**).

(5) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص104.

(6) د. فهد عكّام، (**نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية**)، مجلة التراث العربي، السنة الخامسة ـ كانون الثاني 1985م، العدد18، ص156. وهو ما يتّفق مع ما ذكرناه ==

ـ ويندر أن نجد في شعر المتنبي صورة زمانية حسية طرفاها حسّيّان؛ لأنّ الزمن أو الدهر ـ غالباً ـ يشكّل أحد طرفيها، والزمن معنى ذهني مجرّد.. ومع ذلك، فإننا لا نعدم صوراً حسية زمانية، طرفاها حسّيّان، عندما يتعلّق الأمر بظواهر حسّيّة لها علاقة بالزمن، أو مترافقة معه، كأن يكون أحد طرفي الصورة: شمساً أو قمراً، أو نجوماً، أو ظلاماً، أو ضياءً ونوراً...، ويكون الطرف الآخر حسّيّاً خالصاً، كعين الإنسان، والحيوان، ووجه الحبيبة، وشعرها، والشيب، وخيل الشاعر، وناقته، وكبده، والحُلِيّ[1]...

(**بلغت نسبة حضور الصور الحسية إلى مجموع الصور: 89ر22٪**).

ـ ولكن، لابدَّ من التنبيه إلى أنّ شاعرنا ـ في هذه الصورة ـ «**لم يقف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات ومسموعات ـ كما فعل غيره ـ ولكنه يحاول دائماً أن يربط هذا التشابه بالشعور المسيطر عليه. ولعلّ استغراقه في تأمّل نفسه هو أحد الأسرار العظيمة في تصوير شاعريّته**»[2].

الصورة البصريّة الضوئيّة واللونيّة:

أشرك شاعرنا مختلف الحواسّ، من بصر، وسمع، وتذوّق، وشمّ، في صوره الزمانية الحسّيّة، على أنّ الصورة البصريّة (**بنوعَيْها: الضوئية واللونيّة**) شكّلَتْ الغالبيّة العظمى؛ إذْ بلغت نسبة حضورها (**33ر94٪**).

ـ أمّا الصور الضوئية، فتتجلّى في ***انبلاج الصباح، وضوء النهار، ونور البدر، وضوء النار، والشمس،***[3] والكواكب، والنجوم..

ـ وللضوء في شعر أبي الطيّب الزّماني دلالة رمزية، ترتبط بالهُدى: (**أرى الناسَ الظلامَ وأنتَ نورٌ**)[4]، (**تجلّى لنا فأضأنا به، كأنّا نجومٌ لَقِينا سُعُودا**)[1]،

سابقاً من رأي القزويني الذي قال إنّ الحسّي لا يكون طرفاه إلاّ حسّيَيْن، لامتناع أَنْ يُدْرَك بالحسّ من غير الحسّيّ شيء.

(1) انظر الصفحات.

(2) د. عبد الفتاح صالح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، ص275.

(3) عبد القادر الرباعي، شاعر السّموّ زهير بن أبي سُلْمى، (**عمّان ـ جدارا للكتاب العالمي**)، (**إربد ـ عالم الكتب الحديث**)، ط1، 2006م، ص207، 208 (**بتصرّف**).

(4) القصيدة 129 ـ الديوان، ج1، البيت25، ص446.

(فلو خُلِقَ الناسُ مِنْ دَهْرِهم، لكانوا الظّلامَ وكنتَ النّهارا) [2] **(شمسٌ إذا الشمسُ لاقَتْهُ على فرسٍ، تردَّدَ النّورُ فيها مِنْ تَرَدُّدِهِ)**[3]، والتميُّز والاعتداد بالنَّفْس: **(أنا الثّريّا)**[4]، والحبّ والجمال: **(فرأيتُ قَرْنَ الشمسِ في قمرِ الدُّجى)**[5]، **(يلوحُ بدرُ الدُّجى في صحن غرّتِهِ)**[6]، **(إذْ حيثُ أنتِ من الظّلامِ ضِياءُ)**[7]، **(أحبّكَ يا شمسَ الزّمانِ وبَدْرَهُ)**[8]، والأَمل: **(وعيني إلى أذْني أَغَرَّ كأنّهُ، من الليل باقٍ بين عَيْنَيْهِ كَوْكَبُ)**[9].

وسنقوم ـ الآن ـ بالتعليق على بعض الشواهد السابقة:

ـ فلَوْ خُلِقَ النّاسُ مِنْ دَهْرِهِمْ لَكَانُوا الظّلامَ وكنتَ النّهارا

فالبيت يُبْرِز ثنائية النور / والظلام، موزّعة على الممدوح في الطرف الأول، وبقية الناس، في الطرف الثاني، والصورة في الشطر الثاني حسية بصرية ضوئية مركّبة.

ـ شمسٌ إذا الشّمسُ لاقَتْهُ على فَرَسٍ تَردَّدَ النُّورُ فيها مِنْ تَرَدُّدِهِ

فالشمس تستفيد النور من الممدوح لأنه أَضْوَأ منها، فكيف بالكائنات، والاستعارة تصريحيّة، والصورة حسية بصرية ضوئية (**طبيعية اسطقسيّة**) بحسب تصنيف التوحيدي..

ـ وعيني إلى أذْني أَغَرَّ كأنّه من اللّيلِ باقٍ بين عَيْنَيْهِ كَوْكَبُ

ثمّة تشبيه تمثيليّ: فصورة البياض في غرّة الفرس، كصورة الكوكب اللامع وسط ظلمة الليل (**صورة حسية بصرية ضوئيّة / فلكيّة بتصنيف**

---

(1) القصيدة 68 ـ الديوان، ج1، البيت2، ص302.
(2) القصيدة 93 ـ الديوان، ج1، البيت12، ص370.
(3) المقطعة 88 ـ الديوان، ج1، البيت4، ص360.
(4) القصيدة 220 ـ الديوان، ج2، البيت29، ص293.
(5) القصيدة 62 ـ الديوان، ج1، البيت6، ص281.
(6) القصيدة 192 ـ الديوان، ج2، البيت12، ص162.
(7) القصيدة 4 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص92.
(8) القصيدة 56 ـ الديوان، ج1، البيت42، ص251.
(9) القصيدة 36 ـ الديوان، ج1، البيت8، ص190.

التوحيدي)، وتعجّ هذه الصورة بإيحاءات نفسيّة وجدانيّة، فكأنّ هذا البياض في فرس أبي الطيّب، رمز إلى الأمل المتبقّي له، في نفق الحياة الطويل المظلم..

ـ وفي الصور الزمانيّة اللونيّة: تناول شاعرنا من الألوان: الأسود، والأخضر، والأحمر، والأبيض. ونلحظ أنّ الأسود هو الغالب عنده (**ذكره 8 مرات صراحة، و67 مرة بصورة غير مباشرة**)[1]، يليه الأخضر (**5 مرات**)، ثم الأحمر (**3 مرات**)، والأبيض (**3 مرات أيضاً**)[2]، فاللون الأسود، كان المفضَّل لدى شاعرنا، وهذا يدلّ على مَيْل شخصية أبي الطيّب، كما ذكرنا سابقاً، إلى العزلة والانطواء، كما يوحي ـ من طَرْفٍ خفيّ ـ إلى طبيعة الحزن الذي صار جزءاً من تركيبة شخصية أبي الطيّب..

ـ ولون السّواد، عنده، يرتبط ـ غالباً ـ بالشُّحوب، والقلق، والمصائب والأحزان والهموم:

ـ كأنَّ الجوَّ قاسَى ما أُقاسِي	**(فصارَ سَوَادُهُ فيهِ شُحُوبَا)**
كأنّ دُجَاهُ يَجْذِبُهَا سُهادي	**فلَيسَ تغيبُ إلاّ أَنْ يَغيبَا**[3]
ـ شابَ مِنَ الهَجْرِ فَرْقُ لِمَّتِهِ	**فصارَ (مِثْلَ الدِّمَقْسِ أَسْوَدُها)**[4]
ـ وفيَّ ما قَارَعَ الخُطُوبَ وَمَا	**آنَسَني (بالمصائِبِ السُّودِ)**[5]
ـ ما كُنْتُ أَحْسَبُني أَحْيا إلى زَمَنٍ	**يُسيءُ بي فيهِ كَلْبٌ وَهْوَ محمودُ**
وأنّ (ذا الأَسْوَدَ) المثقوبَ مِشْفَرُهُ	**تُطيعُهُ ذي العَضَارِيطُ الرَّعَادِيدُ**[6]

ـ وغالباً ما كان يأتي بصورة الليل، مضادة لصورة النهار أو الفَجر، وكانت تقترن ـ غالباً ـ بالهمّ، والسَّهَر والأَرَق، والحيرة والتخبُّط، واستبطاء

---

(1) أي الألفاظ ذات الدلالة نفسها، كالظلام والليل والشحوب والدجى، وكانت كلمة (**الليل**) الأكثر تردّداً من بين هذه الألفاظ..

(2) ولكنه ذكر الألفاظ الدالّة على البياض كـ (**أغرّ**)، نهار، الدمقس، .. (**49**) مرّة.

(3) القصيدة 29 ـ الديوان، ج1، البيتان: 13، 14، ص169، 170.

(4) القصيدة 59 ـ الديوان، ج1، البيت6، ص262.

(5) القصيدة 55 ـ الديوان، ج1، البيت12، ص241.

(6) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيتان: 20، 22، ص337، 338.

تحقيق الآمال: (.. **ليلٍ كعينِ الظَّبْي لوناً، وهَمٌّ كالحُمَيَّا في المُشَاشِ**)[1]، (**اللَّيْلُ مُعْيٍ والكواكب ظُلَّعٌ**)[2]، (**كأنَّ بناتِ نَعْشٍ في دُجَاها، خَرَائِدُ سافِراتٌ في حِدَادِ**)[3]، (**ما بالُ هذي النجومِ حائِرَةً، كأنّها العُمْيُ ما لها قائِدْ**)[4]..

- وأخيراً، قد يقترن اللون الأسود عنده، بالسخرية والتهكّم، يقول في مدح كافور: (**فجاءَتْ بنا إنسانَ عَيْنِ زمانه..**) [5].

- واللون الأحمر، اقترن - عنده - بالصَّبْر، والتّعب، والإصرار على تحقيق الغايات المرجوّة، مهما كانت التضحيات:

ويومٍ وَصَلْنَاهُ بِلَيْلٍ كأنّما ... على أُفْقِهِ مِنْ بَرْقِهِ حُلَلٌ حُمْرُ
وليلٍ وَصَلْنَاهُ بيَومٍ كأنّما ... على مَتْنِهِ مِنْ دَجْنِهِ حُلَلٌ خُضْرُ[6]

ثمّة تشبيهان مرسلان مجملان متتاليان: ففي البيت الأول يشبّه منظرَ البرق في أفق السماء في ذلك الليل بالحُلَل الحمر، وفي البيت الثاني يشبه السحاب المظلم في أفق سماء ذلك اليوم بالحُلَل السوداء، والصورتان حسيّتان بصريّتان لونيّتان (**طبيعيّتان صناعيّتان**) بحسب مفهوم التوحيدي؛ لأنهما تمزجان بين البرق والليل والسحاب (**ظواهر طبيعيّة**) من جهة، وبين الحُلَل الملوّنة (**مواد طبيعيّة، تدخُّل الإنسان في صناعتها**)، من جهة ثانية: «**إنّ أقصى الفنّيّة في التشبيه أنّ الشاعر فيه يقول بوحدة الوجود، حين يجعل عناصر الطبيعة بعضها على بعض**»[7].. والصورة توحي بشدّة ثبات أبي الطيّب مع صحبه، وصبرهم، وإدآبهم السير، بغية الوصول إلى غاياتهم المرجوّة..

- أمّا لون البياض، فكأنّه مكروه عند شاعرنا، غير محبَّب، فهذا اللون يوحي - عنده - أحياناً، بالقلق وعدم تحقيق الأمل:

---

(1) القصيدة 129 - الديوان، ج1، البيت2، ص442.
(2) القصيدة 139 - الديوان، ج1، البيت3، ص479. ظُلَّع: كالعرجى لا تسير.
(3) القصيدة 67 - الديوان، ج1، البيت2، ص295.
(4) القصيدة 87 - الديوان، ج1، البيت13، ص356.
(5) القصيدة 284 - الديوان، ج2، البيت21، ص505.
(6) القصيدة 119 - الديوان، ج1، البيتان: 16، 17، ص406.
(7) الشاذلي البوغماني وتوفيق قريرة، فنّ القول عند المتنبي، ص85.

يُقْلِقُــــه الصـــبح لا يـــرى معـــه بشـــرى بفـــتحٍ كأنـــه فاقِـــدْ[1]

- ويلفت انتباهنا أنّه - في أحيانٍ كثيرة - يُحَوّل اللون الأبيض، ويردّه إلى الأسود، أو يشبّهه به: (**صار الظُّهْرُ كالطَّفَلِ**)[2]، (**فإنّ نهاري ليلةٌ مُدْلهَمَّةٌ**)[3]، (**..شمسٍ منيرةٍ سَوْدَاءِ**)[4]،

(**لَـبَسَ الثّلـوجُ بهـا علـيَّ مَسَـالِكي فكأنّهـــا ببَيَاضِـــها سَـــوْداءُ**)[5]

- أو يقرنه بالشيب:

(**إبْعَـدْ بَعِـدْتَ بياضـاً لا بَيَـاضَ لَـهُ لأنتَ أَسْوَدُ في عيني مِنَ الظُّلَمِ**)،[6]

(**إنْ تَرَيْنِـــي أَدِمْـــتُ بَعْـــدَ بَيَـــاضٍ فَحَمِيـــدٌ مِـــنَ القَنَـــاةِ الـــذُّبُولُ**)[7]

، (**فَالشّيبُ مِنْ قَبْلِ الأَوَانِ تَلَثُّمُ**)...[8]

- على أنّ ذلك لا ينفي أنّ اللون الأبيض، أو ما يدلّ على معناه بصورة غير مباشرة، موجود في شعره، ويرمز إلى الأمل والتفاؤل: (**ولا بدَّ من يومٍ أغرَّ مُحَجّلِ**)[9]،

(**وعـــيني إلى أذنـــي أغـــرَّ كأنّـــهُ من الليل باقٍ بين عَيْنَيْهِ كَوْكَبُ**)[10]،

(**جلا اللونُ عن لونٍ هَدَى كُلَّ مَسْلَكٍ كما انجابَ عن ضوءِ النّهارِ ضَبَابُ**)[11]

---

(1) القصيدة 87 - الديوان، ج1، البيت42، ص359.
(2) القصيدة 173 - الديوان، ج2، البيت10، ص86. الطَّفَل: وقت غروب الشمس.
(3) القصيدة 34 - الديوان، ج1، البيت2، ص174.
(4) القصيدة 6 - الديوان، ج1، البيت15، ص103.
(5) القصيدة 4 - الديوان، ج1، البيت15، ص96.
(6) القصيدة 231 - الديوان، ج2، البيت2، ص333.
(7) القصيدة 189 - الديوان، ج2، البيت9، ص152.
(8) القصيدة 247 - الديوان، ج2، البيت5، ص395. ومعظم هذه الأمثلة سبق وعلّقنا عليها / راجع: الزمن الماضي / التحسّر على ما فات، والسمات الأسلوبية في شعره الزماني / الجمع بين المتنافرات والمتباينات.
(9) القصيدة 34 - الديوان، ج1، البيت9، ص176.
(10) القصيدة 36 - الديوان، ج1، البيت8، ص190.
(11) القصيدة 36 - الديوان، ج1، البيت8، ص190.

ـ أو يرمز إلى النّقاء والصّفاء:

كأنّهـــا في نَهَارِهــا قَمَـــرٌ حَـفَّ بِـهِ مِـنْ جِنَانِهـا ظُلَـمُ[1]

شبّه ماء البحيرة في صفائه ـ وقد أحاطت به البساتين في خضرتها الضاربة إلى السواد ـ بقمر أحاطَتْ به ظلمات، وخصَّ النهار لأنّ هذا الوصف لها بالنهار دون الليل **(تشبيه تمثيلي)**، والصورة حسية بصرية لونيّة.. وقد استطاع شاعرنا في أبياتٍ عدّة، كهذا البيت، وكقوله: **(حتى دخلنا جنّة.. البيتَيْن)**، وأبياتِه التي وصف بها الخَيْمة[2]، أَنْ يحقّق الخصائص الثلاث التي تُضْفي على الحَيِّز **(المكان)** الشاعريّة والبهاء:

ـ ***كالارتفاع: ويتجسّد في: السماء، الأفق، السحاب، الذّرى***

ـ ***واكتظاظ الألوان.***

ـ ***والضّخامة الصوتيّة***[3]: صوت تحرّك الماء في البحيرة، وجلبة الجيش في الخيمة..

ـ وقد لاحظنا، من خلال إحصاء أنواع الصور الزمانية في شعر أبي الطيّب، وَلَعَ شاعرنا بمزج مكوّنات الصورة الذهنية بمكوِّنات حسّيّة، ذوقية أو شميّة أو سمعية أو لمسية، أو بنوعَيْن منهما معاً.. ولم أجد ـ على الإطلاق ـ صوراً زمانية ذوقية أو سمعية...**(حسّيّة خالصة)**، وما سنذكره من هذه الصور، إنما هي صور ذهنية،ذات مكوِّنات حسّية ذوقيةً أو لمسيّة...:

الصورة الزمانيّة الذوقيّة:

وردت بدرجةٍ أقلّ من الصور الحسية البصرية[4]، واقترنَتْ هذه الصورة ـ غالباً ـ بما يثير الشعور بالمرارة، ولكنها المرارة التي يصل الإنسان ـ إذا صبر عليها ـ إلى حلاوة الزّمن وطيّباته:

---

(1) القصيدة 236 ـ الديوان، ج2، البيت36، ص356.

(2) راجعها، مع تحليلنا للأبيات، في الصورة الزمانية ـ المكانية.

(3) عبد الملك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص111 **(بتصرّف)**.

(4) لدى استقراء الباحثة للصور في شعر المتنبي الزماني، لاحظَتْ غلبة الصور البصرية اللونية والضوئية على الأنواع الأخرى من الصور الحسية. أما الصور الأخرى فقد وردت في شعره الزماني بنسب مختلفة، لكنها على الترتيب: البصرية، فالذوقية، فالشمية، فاللمسية، فالسمعيّة.

ـ دُونَ الحَـــلاَوَةِ فِي الزّمـــانِ مَـــرَارَةٌ   لا تُخْتَطَـــــى إلاّ علــــى أهْوَالِـــهِ[1]

وهـي صـورة حقيقيّـة مُفَارِقـة، تقـوم علـى التضـاد: فالوصـول إلى الآمـال لا يكـون إلاّ بمعانـاة الأهـوال، ولا يصـل الإنسـان إلى حـلاوة الزمـان، إلاّ بعـد ذَوْقِ مرارته (**صورة ذهنية، ذات مكوّنات حسيّة ذوقيّة**).

ـ وَعِنْـدَهَا لَـذَّ طَعْـمَ المـوتِ شَـارِبُهُ   إن المنيّـــةَ عنـــدَ الـــذُّلِّ قَنْدِيـــدُ[2]

ففـي الشـطر الأول، شـبّه أبـو الطيّـب المـوت بشـرابٍ لذيـذ الطعـم، حـذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه، فالاستعارة مكنية (**تجسيد أو تجسيم**) حيث جسّم شاعرنا الفكرة الذهنيّة المجرّدة (**الموت**) في شـكل محسـوس (**الشـراب**)، وفي الشطر الثاني شبّه الموت بشيء حلو طيّب المذاق (**عصارة قصب السّكّر إذا جَمَد**) والتشبيه بليغ.. وغرض شاعرنا من هذه الصورة، بَيَان شدّة رغبته بـالموت، وتفضيله إيّاه، على الرّضوخ لرغبة كافور..

ـ فَـلاَ يَتَّهِمَنّـي الكاشِـحُونَ فـإنّني   (رَعَيْتُ الرَّدَى حتى حَلَتْ لـي عَلاَقِمُـهْ)[3]

استطاع المتنبي أَنْ يُثري خيال المتلقـي، بهـذه الصـورة، فهـو[4] يتخيّـل الـرّدى مرجـاً أخضـر واسـعاً، أعشـابه مُـرّة كـالعلقم، ومـع ذلـك، فـالمتنبي وحـده، مَـنْ يسـتطيع الرَّعْـيَ، وتـذوُّقَ تلـك الأعشـاب، فهـي في فمـه حُلْـوة، سـائغة.. فـالطرف الأول من هذه الصورة (**الرّدى**): ذهني مجرّد، والطرف الثاني (**المَرْج ذو الأعشاب المرّة كالعلقم**): حسّي ذوقي، حيـث شـبّه الـرّدى بنبـات أو عشـب يُرْعَـى، حـذف المشـبه بـه علـى سـبيل الاسـتعارة المكنيـة (**تجسيد أو تجسيم**)، والصـورة ذهنيـة حركيّة، ذات مكوّنات حسية بصرية ذوقية (**مُتَرَاسِلة**).

(**حتـى حَلَـتْ لـي علاقمـه**): كنّـى بـالعلاقم عـن المـرارات، والصـورة حسـية ذوقيّة.

والصورة الكلّيّة ذهنية، ذات مكوّنات حسية متنوّعة..

---

(1) القصيدة 175 ـ الديوان، ج2، البيت40، ص101.
(2) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيت26، ص339.
(3) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيت14، ص269.
(4) أي المتلقي.

الصورة الزمانية الشّمّيّة:

- اقترنَتْ - غالباً - بتصوير الرائحة الطيّبة، المنعشة، التي ترتاح النفس الإنسانية إليها. وتدلّنا هذه الصورة، على صفاء الذات الداخليّة لأبي الطيّب ونقائها:

_ ما الدهرُ عندكَ إلاّ رَوْضَةٌ أُنُفٌ يا مَنْ شَمَائِلُهُ في دَهْرِهِ زَهَرُ[1]

شبّه الدهر بكون الممدوح فيه (**الطرف الأول بالصورة، وهو ذهني مجرّد**)، بروضة فتّانة بهيّة المنظر، تَمَّتْ محاسنها (**الطرف الثاني بالصورة، وهو حسي بصري لوني**) والتشبيه تمثيلي، كما شبّه أخلاق الممدوح (**طرف ذهني مجرّد**)، بزهر هذه الروضة، وهو أحسن ما فيها (**طرف حسي بصري، شمّي لمتراسل])**، حيث نشتمّ عبق الزهور ورائحتها المنعشة.. والمتلقّي، تتكوّن في ذهنه، صورة ذهنيّة كلّيّة بهيّة، واضحة المعالم، مُزْدانة بكلّ مُبْهِجٍ جميل..

_ لَوْ كُنْتَ عَصْراً مُنْبِتاً زَهَراً كنتَ الربيعَ وكانتِ الوَرْدَا[2]

شبّه شاعِرُنا الممدوحَ، بين الرجال، بالربيع بين الأزمنة، وأخلاقَه بمنزلة الورد من الأزهار (**تشبيه ضمني**)، وكلٌّ من الصورتَيْن ذهني، أحد طرفَيْه حسّي، شمّي، نشتمّ منه رائحة الربيع المنعشة، التي تبعث على الراحة والسكينة والطمأنينة، ولهذا علاقة بالحالة النفسية للمتنبي؛ فقد جاء هذا البيت في سياق أبياتٍ كتبها شكراً لعبيد الله بن خلكان الذي أهدى له هدية فيها سمك من سكّر ولوز، في عَسَل.

الصورة الزمانية اللّمْسِيّة:

اقترنَتْ عند شاعرنا، غالباً، بمعاني الرّسوخ والثّبات، والقِدَم والإخلاق، على مَرِّ الزمن:

_ إذا ما لَبِسْتَ الدّهْرَ مُسْتَمْتِعاً بِهِ تخرَّقْتَ والمَلْبُوسُ لم يتخرَّقِ[3]

---

(1) المقطعة 94 ـ الديوان، ج1، البيت3، ص371. قالها يهنّئ سيف الدولة بعيد الفطر.

(2) المقطعة 61 ـ الديوان، ج1، البيت5، ص279.

(3) القصيدة 148 ـ الديوان، ج2، البيت10، ص12.

شبّه شاعرنا الدهرَ بملبوسٍ يلبسه الإنسان ـ (**استعارة مكنية تجسيدية، والصورة ذهنية ذات مكوّنات حسية لمسية**) _، ولكنه ملبوس خارِق، ذو طبيعة مختلفة عن اللباس المعهود، فهو متين، لا يتخرّق على مدى الأيّام، على عكس لابسِه، الذي يَبْلَى جسده، ويُصاب بالهَرَم وأنواع الفاقات.. وتوحي لنا هذه الصورة بإيحاءات أخرى، إضافةً إلى قوّة الدهر، وجدّته وبقائه؛ إذْ نشعر بنعومة جلد هذا اللاّبس في ريعان فترة شبابه (**مستمتعاً به**)، ثمّ لا نلبث نشعر بخشونة هذا الجلد وتَجَعُدِهِ، وتغيّرِهِ (**تخرَّقتَ**)..

_ حَمَلَتْهُ حَمَائِلُ الدَّهْرِ حتّى هِيَ مُحْتَاجَةٌ إلى خَرَّازِ[1]

(**حمائل الدهر**): استعارةُ نَقْلٍ جماليّ، جمع شاعرنا، فيها، بين حسّي جامِد (**حمائل**)، وبين ذهني مجرّد لطيف (**الدهر**)، فحصل من هذا الجمع معنى قِدَم هذا السيف، فقد «**أَخْلَقَ طولُ الدهرِ حمائِلَهُ، فلمّا كثر حاملوه بطول الدهر كان كأنّ الدهر حامل له**»[2]، والصورة ذهنيّة، ذات مكوّنات حسّيّة لمسيّة، حيث نشعر بخشونة هذه الحمائل، وقَسْوَتها على اليد عند جَسِّها..

_ (وَمَا يَنْفَكُّ مِنْكَ الدَّهْرُ رَطْبَاً) ولا ينْفَكُّ غَيْثُكَ في انْسِكَابِ[3]

ثمة صورة حقيقيّة، أسهم أسلوب شاعرنا التعبيريّ في رسمها (**النفي، التكرار، التقديم والتأخير**)، فسيف الدولة خالد، لأنّ ذكره باقٍ، مستمرّ في الأرض، والصورة الكليّة ذهنيّة، بعض مكوّناتها حسي لمسي (**الرّطوبة والسّيولة**).

---

(1) القصيدة 121 ــ الديوان، ج1، البيت6، ص422. الحمائل: جمع حمالة، ما يحمل به، والخرّاز: الذي يخرز الحمائل وغيرها بالسيور. والبيت في سياق وصفه سيفه.

(2) البرقوقي، ج1، ص422.

(3) المقطعة 11 ـ الديوان، ج1، البيت2، ص111. ويقصد: ذِكْرُكَ لا ينفكُّ الدهرُ رَطْباً به / انظر: شرح البرقوقي، الجزء والصفحة ذاتها، وثمة قراءة ثانية للواحدي، فهو يرى أنّ أبا الطيّب يريد برطوبة الدهر لينَه وسهولته، فعيش أهل الدهر يطيب بالممدوح / انظر: ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح الواحدي، ج2، ص632، وعندئذٍ نقول: تقترن هذه الصورة الذهنية، ذات المكوّنات الحسّيّة اللمسيّة (**اللّين والرِّقّة**)، بمعانٍ ودلالات أخرى، كالرخاء وليونة العيش..

ـ غَضَـبَ الـدَّهْرَ والمُلُـوكَ عليهـا (فَبَنَاهـا فِي وَجْنَـةِ الـدَّهْرِ خَـالاَ)[1]

شبّه قلعةَ الحَدَثِ بخالٍ جميل مميَّز، ثابت راسخ، زيّنَ الدهرُ بها وَجْهَه، وفخرَ بها رِفعةً وسُمواً (**استعارة مكنية تشخيصية، مرشّحة**)[2]، والصورة الكلّيّة ذهنية، بعض مكوّناتها حسي بصري، لمسي (**الوجنة والخال**).

الصورة الزمانية السمعيّة:

اقترنَتْ هذه الصورة ــ غالباً ــ بإظهار الضّجيج والجَلَبَة، التي تُحْدِثها الشخصيات العظيمة، التي تترك أثراً، وبصماتٍ واضحة في الدنيا، كالمتنبي:

ـ وتَرْكُكَ فِي الدُّنيا دَوِيّاً كأنّما تَـدَاوَلُ سَمْعَ المَـرْءِ أَنْمُلُـهُ العَشْـرُ[3]

فقد شبّه حالةَ تَرْكِهِ في الدنيا جلبةً وصياحاً عظيماً، جَلَبةَ أفعالِه ومساعيه الكبيرة، بحالة سَدّ المَرْءِ مسامعه بأنامله، فالإنسان إذا سدَّ أذنه سمع ضجيجاً وجَلَبة، فالتشبيه تمثيلي، والصورة، بمجموعها، ذهنيّة (**تصوير الصِّيت والسمعة الحسنة التي ينبغي على الإنسان أن يتركها**)، ذات مكوّنات حسّيّة سمعيّة صاخِبة.

ـ النَّـاسُ مـا لَـمْ يَـرَوْكَ أَشْـبَاهُ والـدَّهْرُ لَفْـظٌ وأَنْـتَ مَعْنَـاهُ[4]

ثمة تشبيهان بليغان متلاحقان: (**الدهر لفظ، أنت معناه**)، وهي صورة ذهنية، ذات مكوِّنات حسية سمعيّة؛ فاللفظ يُلْفَظ ويُسْمَع.. وأراد من هذه الصورة أَنْ يوحي بتميُّز ممدوحه على الناس، وفقدانه النظير بينهم.

ـ ولم تقتصر هذه الصورة على بيان الأصوات الجهورية، بل اقترنَتْ، أحياناً، بتصوير الأصوات الهامِسة الرقيقة:

وكنـتُ إذا يَمَّمْـتُ أرضـاً بعيـدةً سريتُ فكنتُ السِّرَّ واللَّيْلُ كاتِمُهْ[5]

---

(1) القصيدة 188 ـ الديوان، ج2، البيت38، ص148.

(2) الاستعارة المرشّحة: هي التي قُرِنَتْ بما يلائم المستعار منه / انظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص232.

(3) القصيدة 119 ـ الديوان، ج1، البيت8، ص404.

(4) المقطعة 279 ـ الديوان، ج2، البيت1، ص489. وهي في مدح أبي العشائر.

(5) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيت36، ص274.

ففي الشطر الثاني شبّه شاعرنا نفسَه بالسِّرّ، وهو تشبيه ذهني، دقيق، وقد وُفِّقَ أبو الطيّب في هذا التشبيه، فليس كالسِّرّ مكتوماً، وليس كالليلِ كاتِماً. وهي صورة سمعيّة إذْ نسمع فيها إيحاءات صوتية كالهمس، تنشأ عن دبيب أرجل المتنبي فوق تلك الأرض.. ولهذه الصورة إيحاءات ترتبط بالرّهبة التي يضفيها لون السّواد الذي يتّشح به الليل..

- وقد وجدنا، أثناء إحصاء الصور الزمانية الحسية والذهنية في شعر أبي الطيّب، كثرة الصور الذهنية، ذات المكوِّنات الحسّيّة (**المتراسِلة**)، حيث تتداخل الحواس، فيرى شاعرنا ما هو مسموع، وقد يلمس ما هو مشموم.. وقد مَرَّتْ معنا بعض أمثلة هذه الصورة، وسنقتصر على مثال واحد:

- يقول مخاطباً عضد الدولة:

ومُمْطِرَ المَوْتِ والحياةِ معاً   وأنتَ لا بارِقٌ ولا راعِدْ[1]

شبّه الممدوحَ بسحابٍ يمطر الموت والحياة، غير أنّه لا بَرْقَ له ولا رَعْد، والصورة حسّيّة بمجموعها (**طرفاها الممدوح، والسحاب**)، ذهنية في بعض مكوّناتها (**الموت والحياة**)، وقد مزج شاعرنا بين معطيات الحواسّ في هذه الصورة، فَخَلق تراسلاً وتجاوباً مثمراً وغنيّاً بين الحواس (**البصر والسمع**).. وفي قوله: (**ممطر الموت والحياة**) مجاز مرسل علاقته السببيّة، فقد ذكر المُسَبَّب (**الموت**)، وأراد السَّبب (**القتل**)، كما ذكر الحياة (**المُسَبَّب**) وأراد السَّبب (**البَذْل والإحسان**)، وهي صور ذهنية لا تخلو من الطّرافة، فهذا السحاب يمطر موتاً أو حياةً، كما أنها انفعالية، تنطوي على بيان مشاعر الخوف والهلع، فيما يخصّ هؤلاء الذين ينتظرون انتقام الممدوح، ومشاعر الفرح والاستبشار، فيما يخص هؤلاء الذين ينتظرون منَّه وكرمه..

- **وفي خاتمة الصورة الحسية الزمانية، وجدنا أنّ شاعرنا «يُشْرِك مختلف الحواسّ، من بصر، وسمع، وتذوّق، وشمّ، ويستفيد منها في تصويره. ولكن هذه الإحساسات ليست بذات قيمة لو لم يخلع عليها الشاعر عنصراً عاطفياً»**[2]، ولحظنا أنّ الصور الزمانية الحسية البصرية اللونية والضوئية، نالَتْ

(1) القصيدة 87 - الديوان، ج1، البيت22، ص357.

(2) د. عبد الفتّاح صالح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، ص340، 341.

النصيب الأكبر من اهتمام شاعرنا، مقارنةً بغيرها من أنواع الصور الحسية. ولعلَّ لهذا علاقة بذاتيّة أبي الطيّب، التي تفضّل الوضوح والمباشرة، ورؤية الأشياء متجسِّدةً، ماثلةً أمامه..

ـ كما تبيّن لنا أنّ أبا الطيّب مَزَج مَزْجاً موفَّقاً، بين المكوِّنات الحسية، والذهنيّة، في معظم صوره، لِتَنْتُج لديه، في النهاية، صورة ذهنية عميقة، متنوّعة المعاني والدلالات..

ـ وثمّة ملاحظة أخيرة، وهي أنّ معظم صور شاعرنا الزمانية الحسّيّة، اقترنَتْ بالتشبيه، في حين ـ وكما رأينا في الصور الذهنيّة ـ فقد اقترن معظمها بالاستعارة. ولعلّ لهذا علاقة بوضوح الصور الحسّيّة، وجلائها، في ذهن المتلقي، فهي لا تحتاج إلى كدٍّ وإعمالِ ذهنٍ منه، لأنها ماثلة أمامه، يراها رأي العين، ويستحضرها: ذوقاً، وشمّاً، وسمعاً، ولمساً. في حين أنّ الصور الذهنية ـ وكما أوضحنا ـ تحتاج إلى تعب ومداورة، وتفكير، من المتلقي، وصولاً إلى لذّة الاكتشاف، وإحداث هزّة جماليّة لديه..

رموز الزمان:

ـ الرّمز «**هو ما يتيح لنا أن نتأمّل شيئاً آخر وراء النّصّ. فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء. إنّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر**»(1). ويرى د. عبد الكريم اليافي أنّ الكلمات والألفاظ المستعملة «**ليسَتْ مُرَادة لذاتها بالضبط وعلى وجه الحقيقة، وإنّما غايتها الإيحاء. كلّ منها يطلق موكباً ملوّناً من الإيحاء. ومن تلاقي ذلك كله تتحصّل الحالة النفسيّة التي يريد الشاعر أَنْ يوحي بها ويشير إليها**»(2).

والرمز عند د. نعيم اليافي «**شكل ذو طبيعة حدسيّة داخليّة لا تقف عند حدود عالم المادّة، وإنّما تتجاوزه إلى عالم الرّؤى**»(3).

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، ص269.

(2) دراسات فنية في الأدب العربي، دمشق، مطبعة جامعة دمشق، 1963م، ص300.

(3) تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب (**دون تاريخ**)، ص282.

ـ وأجد ما يقارب مفهوم الرمز عند أبي حيان التوحيدي، فيما سمّاه (**الصورة الغائبيّة**) وهي «**مقصورة على ما تغلّق على المشاعر**»[1] في مقابل الصورة الشاهديّة، وهي «**مقصورة على وجدان المشاعر**»[2]، ويلمّح أبو حيّان، بذكائه، إلى أنّه في الصورة الغائبية، قد يترك صاحبها شاهداً عليها (أي ما يدلّنا على وجود الرمز) يقول: «**وفي الغائب شاهدٌ هو الملحوظ من الغائب**»[3].

ـ ونقصد بالرمز، في دراستنا هذه، الصورة الذهنيّة أو الحسّيّة المتكرّرة في شعر أبي الطيب الزماني، والتي تشكّل مدخلاً رمزيّاً لرؤيا شاعرنا للحياة، فتكرار هذه الصور، يمنحها دلالة عميقة، تستحقّ أَنْ يقف المتلقّي عندها، مستجلياً آفاقها وأغوارها..

ـ فقد تكرّرَتْ مجموعة من الصور في شعره الزماني، لذلك يمكننا أَنْ نعدّ كل مجموعة رمزاً: من ذلك صور الفَقْد والحرمان، وصور الغَدْر والخيانة، وصور الذّلّة والهوان، وصور الغربة... الخ، فالصورة ـ كما يرى صاحبا نظرية الأدب ـ ***يمكن استثارتها مرّة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح فإنها تغدو رمزاً***[4]..

ـ وقد وظّف شاعرنا الرمز ـ كما سنرى ـ للتعبير عن عواطفه المكنونة، وبهذا يغدو (**الرمز**) مكمِّلاً لأنواع الصور الأخرى، في التعبير عن جوانب بعيدة وغامضة في أعماق نفس أبي الطيّب، كما أنّ (**الرمز**) أسهم في إغناء تجربته الشعرية، وتعميق مواقفه..

رموز الفَقْد والحرمان:

ـ يلحظ ، من خلال استقراء شعر المتنبي الزماني، أنه في معظم تأمّلاته في الزمان، وشكواه منه، لا تخلو قصيدة أو مقطّعة من أن يرسل بيتاً عن فَقْد الحبيب، فهي صورة متكرِّرة. يقول في سياق وداعه ابن العميد: (.. **فإنّني فقدتُ فلم أفقد دموعي ولا وَجْدي**)[5].

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص143.

(2) المصدر السابق، ج3، ص143.

(3) المصدر ذاته.

(4) انظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ص244.

(5) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، البيت4، ص347.

وفي سياق مدحه كافوراً:

أَوَدُّ مــــن الأيّـــامِ مـــالا تَـــوَدُّهُ وأَشْـكُو إليهـا بَيْنَنَـا وَهْـيَ جُنْـدُه

يُبَاعِـدْنَ حِبّـاً يَجْـتَمِعْنَ وَوَصْـلُهُ فكيـف بِحِـبٍّ يَجْـتَمِعْنَ وَصَـدُّهُ

أبـى خُلُـقُ الـدُّنيا حَبيبـاً تُديمـه فمـا طلـبي منهـا حبيبـاً تَـرُدُّهُ[1]

وفي سياق رثائه عَمّة عضد الدولة:

لـو فكّـر العاشِـقُ في مُنْتَهَـى حُسْـنِ الـذي يَسْـبيهِ لم يَسْـبِهِ[2]

والأمثلة كثيرة جداً...

إنّها صور تعبّر عن فقد شاعرنا للحبّ والحنان، وحرمانه منهما مذ كان طفلاً صغيراً، وبقي هذا الحرمان ماثلاً في قلبه وذاكرته، يتجلّى له ـ كما ذكرنا سابقاً ـ في كلّ موقف كان يتعرّض فيه، أو يشهد فيه فقداً وحرماناً من قبل الزمان.. وبما أنّ هذه الصورة تتكرّر في شعره بهذه الطريقة اللافِتة للنّظر، فهي صورة رمزية، والصورة الرمزية واحدة من الصور التي لديها القدرة على التعبير عن جوانب بعيدة الغور في عمق النفس الإنسانية..

ـ كما ذكرنا في **(الزمن الطللي)** أنّ شاعرنا، في معظم المواطن التي يذكر فيها المرأة ويتغزّل بها، يُقْرِن ذلك بذكر الموت والرحيل، والحزن والأسى. وحلّلنا _ باستفاضة _ عدداً من الأمثلة، لذلك سنقتصر في تعليقنا على الأمثلة _ هنا _ على ما يضيء موضوع **(الرمز)** الذي نحن بصدده:

_ وأَصْدى فلا أُبْدِي إلى (الماءِ) حَاجَةً وللشَّـمْسِ فَـوْقَ الـيَعْمُلاتِ لُعَـابُ[3]

تُرى هل كان شاعرنا يرمز (بالماء) إلى الحبيب المفقود: الأمّ!، الأم التي تمثِّل بالنسبة له **(الفردوس المفقود؟)**[4].

---

(1) القصيدة 81 ـ الديوان، ج1، الأبيات: 1 ـ 3، ص321، 322.

(2) القصيدة 40 ـ الديوان، ج1، البيت13، ص211.

(3) القصيدة 37 ـ الديوان، ج1، البيت11، ص198. اليعملات: النِّياق النّجيبة المعتملة المطبوعة على العمل.

(4) ذكر د. مصطفى ناصف أنّ الماء، والسحابة، يصلحان ليكونا رمزاً للأنثى في ذهن الشاعر العربي. انظر: د. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، بيروت، دار
==

ـ نَصِيبُكَ فِي حَيَاتِكَ مِنْ حَبِيبٍ   نَصِيبُكَ فِي مَنَامِكَ مِنْ خَيَالِ[1]

يتداخل التشبيه التمثيلي، هنا، مع الرمز، فقد شبّه أبو الطيّب حالة انقطاع وصال الإنسان لحبيبه بالموت، بحالة انقطاع التمتّع بخيال الحبيب بالانتباه، والصورة ذهنية (**نفسية غائبيّة بتصنيف التوحيدي**)، وفيها رمز إلى قصر عمر الملذّات في هذه الدنيا، وسرعة انقضائها..

ـ ويقول في مقدّمة مدحه جعفر بن الحسن:

كَأَنْ لم يَكُنْ بعد ما كانَ لي   كما كانَ لي بَعْدَ أَنْ لَمْ يَكُنْ

ولم يَسْقِني الرّاحَ ممزوجةً   بماءِ اللِّثى لا بماءِ المُزُنْ[2]

ففي البيتين صورة تقوم على التضاد، وفيهما استبطان داخلي ومناجاة للنفس، يخاطب نفسه بعد أن ودّع الحبيبة وصارت يداه منها صفراً: كأنّ هذا الحبيب[3] لم يكن أصلاً بعد أَنْ كان، تماماً كما كان بعد أن لم يكن، فذلك الشعور والإحساس الذي أحسَه شاعرنا في تلك اللحظة، يكتسب أهميّته من كونه شعوراً إنسانياً عاماً يشعر به كلٌّ منّا، في لحظةٍ تمرّ عليه يتذكّر بها ما فاتَ من نعيم وملذّات.. ما أشدّ وطأة ذلك الشعور! إنه شعورٌ بالحرمان، بفقدان الشيء من اليد وقد كانت تقبض عليه وتملكه..

ـ ففي غمرة إحساسه بالسّرور والوصال، يذكر الحزن والفراق، فبعدما ذَكَرَ خيال الحبيبة، وأنه أدرك مطلوبَه منها عن طريق هذا الخيال الذي سبّب له الفرح والسّرور، عاد إلى طبعه الحزين، وإحساسه الخَفِيّ بالفراق، فقال: (**كُلُّ خَيَالٌ وِصَالُهُ نَافِد**)[4]، والتناقض الظاهر تناقض العنصرَيْن الطبيعيَّين (**اللذّة والألم**) يُفسَّر نفسيّاً، لأنّ «**الفَرح والألم، حسب رأي باشلار Bachelard مستعدّان دائماً لتبادل اضطرامهما من حول عقدة**»[5]، ونعود إلى كلمات

الأندلس، ط2، 1981م، ص126، 127.

(1) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت4، ص70.

(2) القصيدة 44 ـ الزيادات، البيتان 6، 7، ص39.

(3) العرب كانَتْ تطلق لفظ الحبيب، وتريد به الحبيبة، والخليل، وتريد به الخليلة.

(4) راجع الأبيات في الديوان: القصيدة 87، ج1، الأبيات: 1 ـ 8، وقد ذكرناها سابقاً في (**تجربة الحب**).

(5) د. فهد عكّام، نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية، ص170، عَنْ (**باشلار**).

شاعرنا: (**كُلٌّ خَيَالٌ وِصَالُهُ نافِد**): وهي كلمات بليغة موجزة تطفح بمعانٍ كبيرة، ففيها رمز إلى حقارة الحياة الدنيا، وتفاهة كل شيء فيها، لأنّه إلى زوال، فلا فرق بين الحبيبة وبين خيالها..

رموز الغدر والخيانة[1]:

فالدهر - في نظر شاعرنا - خوّان، ليس أهلاً أَنْ تُرَجّى عنده الحياة لأنّه لا يحقّق الرّجاء في الحياة، ولا يفي بالأمل.. وقد تكرّرَتْ هذه الصورة، أيضاً، في شعره، بصورة لافِتة، فغدَتْ رمزاً.

- يصف أبو الطيّب حال الناس مع الممدوح قائلاً:

عليكَ إذا هُزِلْتَ مع اللّيالي وحَوْلَكَ حين تَسْمَنُ في هِرَاشِ[2]

فالناس، في حال فقر الممدوح، أعوانٌ للدهر عليه، وفي حال إثرائه وكثرة ماله، يلتفّون حوله ويتهارشون تَهَارُشَ الكلاب طالبين العطاء والنوال (**صورة ذهنية حركيّة، فيها مكوّنات حسية صوتيّة أو سمعيّة**). فالصورة رمزيّة تتخلّلها صورتان كنائيّتان: فهزال الممدوح، كناية عن فقره، وسمنه كناية عن كثرة ماله.. وللصورة الكلّيّة إيحاء رمزي إلى طبع الإنسان، فهو مَفْطور على الغَدْر ونُكران الجميل.

- ويقول في سياق تَعْزِيَتِهِ عَضُدَ الدولةِ بعمّته:

لا جَزَعاً بل أَنَفاً شابَهُ أَنْ يَقْدِرَ الدَّهْرُ على غَصْبِهِ[3]

فقد شبّه الدهرَ بإنسانٍ معتدٍ استطاع أَنْ يقتحم حِمى عضد الدولة، ويستبيح حريمه ويغتصبه مَنْ يعزّ عليه (**استعارة مكنية تشخيصية**) والصورة ذهنية انفعالية، فيها رَمْز لِغَدْر الزمن بعضد الدولة، وخيانته له..

- ويقول في سياق مدحه أبا شجاع فاتكاً:

---

(1) لن نناقشها كفكرة، فقد درسناها سابقاً، ولكن كرمز وكصورة تكررت في شعره وأخذَتْ بُعداً عميقاً ولافِتاً.

(2) القصيدة 129 - الديوان، ج1، البيت27، ص446.

(3) القصيدة 40 - الديوان، ج1، البيت2، ص209.

يَــرُوعُهُمْ مِنْــهُ دَهْــرٌ صَــرْفُهُ أبَــداً   مُجَــاهِرٌ وَصُــرُوفُ الــدَّهْرِ تَغْتَــالُ[1]

ففي قوله (**صروف الدهر تغتال**): رمز لغدر الزمن، وأَخْذِه الإنسانَ على حين غرّة، وكان ـ في الشطر الأول ـ قد شبّه ممدوحه بالدهر ـ (**في استعارة تصريحية وصورة ذهنية حركيّة**)_ ،تعظيماً لشأنه، إلاّ أنّه فضّله عليه[2]، بأَنْ جعله يأخذ أعداءَهُ جهاراً وليس غيلة..

ـ ويقول أيضاً:

وَمِـنْ هَـوَى كُـلِّ مَـنْ لَيْسَـتْ مُمَوَّهَـةً   تَرَكْـتُ لـونَ مَشِيبي غَيْـرَ مَخْضُـوبِ[3]

فأبو الطيّب يشير بقوله (**كُلّ مَنْ ليست مموّهة**)، بصورة غير مباشرة، إلى ذلك الوجود الإنساني الزّائف، المنافِق الذي يعشق التّمويه والالتفاف على الحقائق، مبتعداً بذلك عن الفطرة الإنسانية البريئة التي لا تعرف الغَدْر والخداع.. وهنا يحضرنا قول د. أحمد علي محمد الذي يرى أنّ المتنبي «**يجوز اللغة إلى حيّز السيمياء، في محاولة لنقل كامل ما ينطوي عليه الموقف من تفصيلات قد لا تستطيع اللغة نقله، فلهذا عمد إلى الإشارة التي جَسَّدَتْ معنى فائضاً لم يكن بمقدور اللغة نقله بهذه الدقّة أو بتلك الخصوصيّة**»[4].

ـ وفي الصّور الزمانيّة، تكرّر عنده ما يرمز إلى المجهول والمُميت والمُخادِع معاً، إنّه (**البحر**)، فكثيراً ما شبّه شاعرنا الموت بالبحر، في استعارة نَقْلٍ جماليّ غالباً: **(موج المنايا)، (موج الموت)، (بحر الموت)**...

ـ يقول، في سياق وَصْفِه سَلْبَ المنايا الأرواح، وقد كَثُر القتل في صفوف جيش الروم:

بَنَاهــا فَــأَعْلى والقَنَــا تَقْــرَعُ القَنَــا   وَمَــوْجُ المَنَايَــا حَوْلَهَــا مُــتَلاَطِمُ[5]

فصورة الأمواج العاتية المضطربة، المتلاطمة، من حول هؤلاء، توحي بنهايتهم المحتومة، تماماً كنهاية الغارِق في عرض المحيط، وقد تلاطمت الأمواج من حوله..

---

(1) القصيدة 212 ـ الديوان، ج2، البيت30، ص236.
(2) أي على الدهر.
(3) القصيدة 35 ـ الديوان، ج1، البيت16، ص184.
(4) المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص10.
(5) القصيدة 223 ـ الديوان، ج2، البيت9، ص298.

- ويقول واصِفاً ذاتَه مُخْتَرِقاً الجيشَيْن العظيمَيْن، والموت غالب تلتطم أمواجه وتضطرب:

وَمُرْهَفٍ سِرْتُ بين الجَحْفَلَيْنِ بِهِ   حتى ضَرَبْتُ وَمَوْجُ المَوْتِ يَلْتَطِمُ[1]

(**وموج الموت يلتطم**) هنا، يوحي بالإحساس بالغرق أو التمزّق والضّياع، فالموج رمز محمَّل بالتضاد والتناقض بين الأشياء، ويعبّر عن القلق والصراع في ذات شاعرنا..

رموز الموت والفناء:

- تبيَّنَ لنا من الإحصاء، تكرار صور (**الموت**) لدى أبي الطيّب، بصورةٍ لا مثيل لها (**نسبة حضور صور الموت / الصورة النوميّة إلى مجموع الصور 08ر20٪**)، ومَرَّتْ معنا صورٌ ذهنية كثيرة، يشكّل (**الموت**) أحد طرفيها، والآن سنتناول (**صورة الموت**) كرمز:

- يقول شاعرُنا في الشمعة:

ومجدولةٍ في حُسْنها تحكي لنا قَدَّ الأَسَلْ
فكأنّها عمرُ الفتى والنارُ فيها كالأَجَلْ[2]

ففي البيت الثاني، شبّه شاعِرُنا الشمعة بعمر الفتى (**تشبيه مرسل مجمل / صورة ذهنية**)، وشبّه النار فيها بالأَجَل (**تشبيه مرسل مجمل / صورة ذهنية بعض مكوّناتها حسي ضوئي لمسي متراسِل**)، وهو تشبيه بديع، ينمّ على فهم المتنبي للزمان وتوظيفه بصورة جيدة في صوره، فالأَجَل يلتهم العمر التهاماً، كما تلتهم النار الشمعة شيئاً فشيئاً، حتى تؤول بها إلى الذّوبان.. وهذا القَدّ الجميل الطويل للشمعة ينبغي ألاّ يغرينا، فالأَجَل قريب من الإنسان، قُرْبَ النار من الشمعة، بل هو مُحْتَوىً فيه وينبع من داخله.. وفي هذه الصورة رمز واضح للموت والفناء..

- ويقول:

أَبَنِي أَبينا نَحْنُ أَهْلُ مَنَازِلٍ   أَبَداً غُرَابُ البَيْنِ فيها يَنْعِقُ[3]

---

(1) القصيدة 220 - الديوان، ج2، البيت21، ص291.

(2) المقطعة 39 - الزيادات، ص36.

(3) القصيدة 150 - الديوان، ج2، البيت7، ص28.

ففي قوله (**أبداً غراب البين فيها ينعق**) رمز إلى تفرّق أهل المنازل عنها بالموت، والصورة ذهنية، بعض مكوناتها حسي سمعي (**النّعيق**).

- ويقول واصفاً الممدوح (**عبد الواحد بن العباس بن أبي الإصبع الكاتب**):

نَفْسٌ لها خُلُقُ الزّمانِ لأنّهُ مُفْنِي النُّفُوسِ مُفَرِّقٌ ما جَمَّعَا[1]

فقد شبّه الممدوح، حالة إفنائه الأعداء وتفريقه جموعهم، بالزمان الذي من خلقه إفناء الأشياء وتشتيت شمل الأحبّة (**تشبيه تمثيلي**)، والصورة ذهنية حركية، وفيها رمز للتفريق والفراق والموت..

- ويقول:

نَحْنُ بَنُو المَوْتى فما بالُنَا نَعَافُ ما لا بُدَّ مِنْ شُرْبِهِ

تَبْخَلُ أيدينا بأرْوَاحِنا على زَمانٍ هِيَ مِنْ كَسْبِهِ

فهذِهِ الأَرْوَاحُ مِنْ جَوِّهِ وهذِهِ الأَجْسَامُ مِنْ تُرْبِهِ[2]

ففي البيت الثالث، ثمة تعبير غير مباشر (**فهذه الأرواح من جوّه**)، (**وهذه الأجسام من تربه**)، عن مصير الإنسان الحتمي، ورجوع جسده الضعيف الحزين إلى حنايا أمّه (**الأرض**)، في حين تبقى الروح مُحَلِّقة، تبحث عن مُسْتَقَرٍّ لها، مُقَدَّرٍ معلوم، في علم باريها.. والأبيات السابقة لهذا البيت، حملَتْ للمتلقي رسالة واضحة لا لبس فيها (**نحنُ بنو الموتى / تشبيه بليغ**)، فالموت، - على كراهته - أمرٌ لا بُدَّ منه، وقد ورده آباؤنا من قبلنا، وسيرده أبناؤنا، فكيف لا نرده نحن؟!.. وقد لفت نظري، التشابه الكبير بين رأي المتنبي هذا في الأرواح والأجسام الإنسانية، بعد الموت، وبين رأيٍ لبرجسون، إذ يقول: «**كل إنسان على هذه الأرض يحمل في طوايا لحمه وروحه الصغير محيط الحياة الإنسانية والزمن بأكمله**»[3]..

---

(1) القصيدة 138 ـ الديوان، ج1، البيت20، ص476.

(2) القصيدة 40 ـ الديوان،ج1، الأبيات: 10 ـ 12، ص210، 211.

(3) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص22، عن برجسون. هل أخذ برجسون عن المتنبي هذا المعنى؟ لا ندري.

وهنا يحضرنا قول الجرجاني عن هذا النوع من شعر المتنبي: «**وإنّما تجد له المعنى الذي لم يسبقه الشعراء إليه إذا دقّق، فخرجَ عن رسم الشعر إلى طريق الفلسفة**»[1].

ـ ويبقى السؤال الآتي، مسيطراً علينا، ما تفسير كثرة صور (**الموت**) في شعر أبي الطيّب؟! لو حاولنا تفسير تكرار صور (**الموت**) عند أبي الطيّب، بطريقة لافتة للنظر، لَوَجَدْنا هذا التكرار يتلاءم مع شخصيّة هذا الشاعر الانفعالي، *فمنطق العبقريّة إجمالاً ينسجم مع ما سمّاه (نيتشه) بالرغبة في الفناء للتفوّق على الذات، وهي رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها، فهو بطبعه مسرف، وإنْ أدّى الإسراف إلى موته، لا بل إنّه يسرف لكي يموت، وهو يمنح الأشياء كلها قيماً جمالية أعلى من القيم التي يمنحها إياها الفرد العادي، ويؤدّي هذا (المنح) إلى الموت*[2]، يقول د. كمال أبو ديب، على لسان شاعرنا المتنبي: « .. **تتفجّر في دمي صور القلق والتدمير والاختراق، لأنها الوجه الآخر لصور البطولة المتجبِّرة التي تنتصب في وسط كل قصيدة من قصائدي كأنها ـ بروح شاهقة ـ تروح بالبصر إلى السماء فتخلق، بصلابتها وأبدية بقائها، وهم البقاء الفعلي**»[3].

رموز الحركة والسرعة:

ـ قد تكون الحركة في صور أبي الطيّب الزمانيّة موجبة، فيها نوعٌ من الاستبشار والتفاؤل[4]، وقد تكون سالبة مُخِيفة، مقرّها الأخير الفراق والرحيل، أو الموت والمنايا التي تتربّص بالإنسان من كل مكان..

ـ ونذكر من النوع الأول، الشواهد الآتية:

---

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص182.

(2) انظر: د. محمد بن حسن الزير، الحياة والموت في الشعر الأموي، ص349، عن نيتشه.

(3) عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب، والعكس بالعكس، بيروت، دار الساقي، 2001م، ص88، 89.

(4) تكون هذه الحركة، غالباً، مقترنة مع تصوير زمن سفر شاعرنا أو رحلته إلى الممدوح الذي يتأمّل عنده خيراً، أو زمن الاستبشار بتحقيق أملٍ طال انتظاره، وقد تكون مقترنة مع تصوير إيجابية حركة الممدوح وسرعته، وحسن تصرّفه في تدبير أمور دولته..

- يقول في سياق مدحه أبا العشائر:

أرى النّاسَ الظّلامَ وأنتَ نُورٌ   وإنّي مِنْهُمُ لإلَيْكَ عَاشِ[1]

ثمّة تشبيه تمثيلي، يتخلّله تشبيهان بليغان: فقد شبّه النّاسَ في قلّة خيرهم بالظّلام، والممدوح مشرق بينهم بفضله وكرمه كالنّور، هذان التشبيهان البليغان يتتابعان في سياق تشبيه تمثيلي: فقد شبّه حالة هروبه من بين الناس قليلي الخير إلى نور الممدوح وكرمه، بحالة إتيان الإنسان التّائه في الصّحاري النّارَ في الظّلام.. والصورة الكلّيّة صورة ذهنية حركيّة موحية، ترمز إلى الأمل والخير المُرْتَجَى من هذه الحركة السريعة باتجاه الممدوح..

ولربّما سبقه الحطيئة بالمعنى، إذ يقول:

متى تَأْتِهِ تَعْشُو إلى ضوءِ نارِهِ   تَجِدْ خَيْرَ نارٍ عِنْدَهَا خَيْرُ مُوقِدِ[2]

ولكِنْ تَمَيَّزَ شاعِرُنا ببراعته في صوغ هذا المعنى، في قالبٍ تصويري جميل، وأسهم الطباق بين (**الظلام، نور**) في زيادة جلاء المعنى، وحُسْنه..، كما أسهم التشبيه التمثيلي في تصوير سرعة الشاعر، وشدّة رغبته في الوصول إلى الممدوح.

- ويقول في سياق مدحه أبا القاسم طاهر بن الحسين العلوي:

عَلاَ كَتَدَ الدُّنيا إلى كُلِّ غَايَةٍ   تَسِيرُ بِهِ سَيْرَ الذَّلُولِ لِرَاكِبِ[3]

شبّه الدنيا بدابةٍ ذلولٍ لراكبها (**الممدوح**)، تسير به إلى كلّ غايةٍ قصدها، وقد استوى له الركوب على ظهرها (**استعارة من عالم الحيوان**)، والصورة ذهنية حركية، لكنها صورة موحية توحي ببعد آمال هذا الممدوح، وأنّه لا يكتفي بالآمال بل يترجمها عملياً بأفعالٍ مُشَرِّفة في كُلِّ مكانٍ من الدنيا يستطيع أن يعمل فيه عملاً مفيداً..

- ونذكر من النوع الثاني، الشواهد الآتية:

- يقول في سياق وَصْفِهِ الجمال التي اتخذوها للسّفر:

---

(1) القصيدة 129 ـ الديوان، ج1، البيت25، ص446.

(2) ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السِّكّيت (ت 246 هـ)، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط1، 1987م، القصيدة 7، البيت33، ص81.

(3) القصيدة 34 ـ الديوان، ج1، البيت31، ص180.

مِـنْ بَنَـاتِ الجَـدِيلِ تمشـي بنـا فِي الـ ـــبِيدِ مَشْــيَ الأيّــامِ فِي الآجَــالِ[1]

فقد شبّه مشي هذه الجِمال الكريمة التي تقطع بهم المفاوز بقطع الأيام للآجال حتى تُفْنِيها، وفي الصورة رمز لِقصر الآجال وسرعة إفناء الزمن لها.

- ويقول في سياق مدح علي بن أحمد بن عامر الأنطاكي:

يُــدِيرُ بِــأَطْرَافِ الرِّمَــاحِ عَلَــيْهِمِ كُؤُوسَ المَنَايا حيثُ لا تُشْتَهَى الخَمْرُ[2]

تتداخل في السياق صورتان: استعارية، ورمزية، ففي قوله: (**كؤوس المنايا**): استعارةُ نقلٍ جماليّ، فشاعرنا جَمَعَ بين ذهني مجرّد (**المنايا**)، وبين محسوس (**كؤوس**)، وكل منهما ينتمي لحقل دلالي يختلف عن الحقل الدلالي للكلمة الأخرى، وبجمع هاتين اللفظتين، صار التركيب موحياً، محمَّلاً بمعاني التهكّم والسخرية بأعداء الممدوح؛ فهم مدعوّون إلى مأدبةٍ من نوعٍ مختلف (**مأدبة الموت**)، حيث تُوزَّع عليهم كؤوس (**المنيّة**) بدلاً من (**الخمر**)، ونستحضر - هنا - الآية القرآنية التي يخاطب فيها الله ﷻ الظالم الكافر من أهل جهنم، وهو يدعوه إلى تذوّق طعام أهل النار:**{ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ}**[3]، وفي قول شاعرنا (**يدير بأطراف الرماح عليهم كؤوسَ المنايا**): رمز إلى هَوْل ما هُم فيه من القتال، والصورة ذهنية، حركيّة، حيث كان المتنبي بارعاً في تصوير سرعة وصول الموت إلى هؤلاء الأعداء، فكأنّها كؤوس يُجَرِّعُهم[4] إياها - رَغْماً عنهم -، وتصل إلى كُلٍّ منهم، مع كُلِّ ضَرْبَةٍ بسيف، أو طَعْنَةٍ برمح، في لحظاتٍ سريعةٍ متوالية..

- وقد تكون الحركة (**مُحَايِدة**) ليست بموجبة ولا سالبة، تُصَوِّر الحركة فقط، كما في قول شاعرنا، في سياق مدحه أبا شجاع فاتكاً:

تَقْـرِي صَـوَارِمُهُ السّـاعَاتِ عَـبْطَ دَمٍ كأنّمــا السّــاعُ نُــزَّالٌ وقُفّــالُ[5]

---

(1) القصيدة 197 - الديوان، ج2، البيت11، ص177.

(2) القصيدة 119 - الديوان، ج1، البيت12، ص405.

(3) سورة الدّخان، الآية49.

(4) أي يُجَرِّعُهُم الموتُ إياها.

(5) القصيدة 212 - الديوان، ج2، البيت22، ص234. في الشطر الأول، أيضاً، شبّه الساعات بالضيوف تنزل على الممدوح، فيجدّد لهم الذّبح والنّحر كل ساعة، فيجري دماً طريّاً (**استعارة مكنية تشخيصية وصورة ذهنية حركية**).

ففـي الشـطر الثـاني، شـبّه السّـاعات بـالنُّزّال والأضـياف، ينـزلون علـى الممدوح، منهم مَنْ ينـزل، ومنهم مَنْ يرحل، وهـي صورة ذهنيـة حركيّـة، فيها رمز لحركة الزمن وتجدّده وسيلانه المستمرّ..

ـ وكما في قوله في صباه:

بـــأبي مَـــنْ وَدِدْتُـــهُ فافْتَرَقْنَـــا وَقَضَـــى اللّهُ بعـــدَ ذَاكَ اجْتِماعَـــا

فافْتَرَقْنَـــا حَـــوْلاً فلمَّـــا التَقَيْنـــا كـــانَ تَسْـــليمُهُ عَلَـــيَّ وَدَاعَـــا[1]

إنّ الرمز، أو (**المرتكز الضوئي**[2] **بالمنطق الأسلوبي**)، في هذا النصّ، ليس (**الغـزل**) أو (**الحبيـب**)، كمـا يبـدو للوهلـة الأولى، بـل هـو التعـبير عـن (**حركـة الـزمن السـريعة**)، وطريقـة تركيـب الألفـاظ في البيتَيْن هـي الـتي أوحَتْ بـذلك: استخدام الفاء بكثرة، وهي التي تدلّ على التعاقب السّريع من غير فترة زمنية، واسـتخدام أسـلوب الشـرط: (**لمّا التقينـا، كـان..**) الـذي أكّـد المعنـى المطلوب، وعبَّر عن إحكامٍ، وصرامة في تأكيد وقوعه.

رموز الغربة (غربة الحياة والإنسان):

ـ عرّفَ الأنصاري الهروي (**ت 481 هـ**)، (**الاغتراب**) بأنّه: «**اسمٌ يُشَارُ به إلى الانفراد عـن الأكفـاء**»[3]، ويقـول التوحيـدي في كتابـه (**الإشـارات الإلهيـة**): «**.. وقد قيل: الغريب مَنْ جفاه الحبيب، وأنا أقول: بل الغريب مَنْ واصله الحبيـب، بل الغريب مَنْ تغافل عنه الرقيب.. بل الغريب مَنْ هو في غربته غريب، بل الغريب مَنْ ليس له نسيب، بل الغريب مَنْ ليس له من الحقّ نصيب... وأغرب الغرباء مَنْ صار غريباً في وطنه، وأبعـد البعـداء مَنْ كـان بعيـداً في محلّ قربـه... يـا هـذا:**

---

(1) المقطعة 140 ـ الديوان، ج1، ص485.

(2) أشـار الـدكتور محمـد حماسـة عبـد اللطيف إلى أنّ هـذا المرتكـز قـد يكـون جملـة، وقـد يكون مفرداً معيّناً يردّده الشاعر في قصيدته، ويمكـن تسليط هـذا المرتكـز علـى كـل الجمـل في القصـيدة فيُنِيرُهـا ويكشـفها، كمـا أنّ كـل عناصـر القصـيدة قـد تُفَسَّـر مـن خلالـه سـلباً أو إيجاباً، وتمـرُّداً أو اسـتجابة. انظـر: النحـو والدلالـة (**مـدخل لدراسـة المعنـى النحوي ـ الدلالي**)، القاهرة، دار الشروق، ط1، 2000م، ص175، 176.

(3) كتـاب منـازل السـائرين، تحقيـق: د. أحمـد عبـد الـرحيم السـايح، توفيـق علـي وهبـة، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2007م، ص161.

الغريب مَنْ إذا ذُكِر الحقّ هُجِر، وإذا دعا إلى الحقّ زُجِر.. الغريب مَنْ إذا امتار لم يُمَرْ[1]**، وإذا قعد لم يُزَرْ. يا رحمتا للغريب: طال سفره من غير قدوم، وطال بلاؤه من غير ذنب، واشتدّ ضرره من غير تقصير، وعظم عناؤه من غير جدوى..»**[2].

ـ ويعرّف (**شاخت**) الاغتراب بأنّه «**البُعد عن الآخرين والعداء للنظام الاجتماعي القائم، وافتقاد الوحدة مع العالم بشكل عام**»[3]، ويختصر (**تيليش**) الوجود بقوله: «**الوجود الإنساني انفصال**»[4] أي انفصال الفرد عن كلّ ما حوله، واغترابه في هذه الحياة..

ـ ولعلّ الفَرْق الشاسع بين ما يطمح إليه شاعرنا من آمال وتطلعات، وبين وضعه الفِعْلي هو ما سبَّب له الاغتراب، الذي عرّفه (**شاخت**) بقوله: ***إنه التنافر بين وضع المرء الفعلي وطبيعته الجوهرية المثالية***[5]، وترى د. سميرة سلامي أنّ القلق الدائم، والألم الكبير، الذي غزا أشعار المتنبي، وعبَّر عنه في كل قصيدة من قصائده، مرجعه إلى إحساسه بالتفرّد والوحدة، فوحدته «**هي وحدة كلّ متفرّد ونفيس، و.. ألمه هو ألم الكبار والعباقرة**»[6]، فهو يشعر بالتفرّد والسّموّ، بين ناس عصره، صِغار النفوس والهمم، الذين لا وجود بينهم ـ إلّا النادر القليل ممَّن مدحهم ـ للمثل الأعلى الذي يرجوه.

ـ من كلام التوحيدي، تتداعى إلى ذهننا، مواقف مؤلمة لغربة شاعرنا المتنبي وهو الذي ـ في صباه ـ أراد ابتياع بعض البطيخ بخمسة دراهم، فأبى البائع وارتدَّ عن أبي الطيّب ساخِطاً، ثمّ باعها ـ مُحَمَّلَةً وبدرهمين ـ لمن يمتلك مئة ألف دينار، وكان راضياً كلَّ الرضا، وحجّته في ذلك أنّ أبا الطيّب لا

---

(1) امتار: طلب الميرة، والميرة: جلب الطعام.

(2) تحقيق: د. وداد القاضي، بيروت، دار الثقافة، 1973م، ج1، ص70 ـ 87.

(3) ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1980م، ص294.

(4) مجاهد عبد المنعم مجاهد، الاغتراب في الفلسفة المعاصرة (**معارك نقدية**)، دمشق، مطابع الإنشاء، سعد الدين للطباعة والنشر، ط1، 1985م، ص35.

(5) انظر: شاخت، الاغتراب، ص158 ـ 164.

(6) الحرية الوجودية في شعر المتنبي (**مقالة**)، ص127.

يمتلك مئة ألف دينار"[1].. فبقيت تلك الحادثة محفورةً في ذاكرة أبي الطيّب، وكانت حافِزاً كبيراً له للرغبة في بلوغ المجد والمعالي وامتلاك الأموال الطائلة.. ويتداعى إلى ذهننا، مرضه في مصر، وقعوده في بيته، ولم يزره أحد.. كما يتداعى تشتتُ أبي الطيّب في الزمان والمكان، وتنقلُه من بلد إلى آخر، جَرْياً وراء هدفه المنشود، ولم يَبْلُغْه في النهاية..

- وقد ذكرنا سابقاً جزءاً لابأس به من مادة(الغربة الزمانية)في شعر أبي الطيب[2].. وسنركّز الآن، في الصورة الرمزية، على الرموز المتكرِّرة، والتي يعبّر بعضها عن غربة ذاتيّة خاصّة بشاعرنا، وبعضها عن غربة إنسانية عامة، في الزمان والمكان:

نذكر من شواهد هذه الصورة الرمزية:

_ وَمَا أَنَا مِنْهُمُ بالعَيْشِ فيهم   ولكِنْ مَعْدِنُ الذَّهَبِ الرَّغَامُ[3]

شبّه حاله بين هؤلاء الناس الذين عاش بينهم، بحال الذهب الذي معدنه التّراب ثمّ لا يُعَدُّ بكونه فيه منه (**صورة ذهنية، بعض مكوّناتها حسّي بصري ضوئي**)، فيها رمز لغربة المتنبي الروحيّة بين أهل عصره، وإحساسه بعقم زمنه الحاضر وفراغه..

- ويقول:

أَبَداً أَقْطَعُ البِلادَ وَنَجْمِي   في نُحُوسٍ وهِمَّتِي في سُعُودِ[4]

ففي تعبيره هذا، رَمَزَ إلى سوء حظّه، ومخالفة الزمان له، على الرغم من سعيه الدؤوب في طلب الرزق، وهذه الصورة تربط بين الزمان (**الزمن مستمرّ على مدى حياة الشاعر [أبداً]**)، والمكان (**مسافات شاسعة متنوّعة [أقطع البلاد]**)..

(1) ذَكَر هذه القصّة: يوسف البديعي، في: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص96.
(2) راجع: _ المواجهة المستمرّة بين الزمن الخارجي (**الطبيعي**) والداخلي (**الإنساني**)، _ عقم الزمن الحاضر وفراغه.
(3) القصيدة 237 ـ الديوان، ج2، البيت3، ص358.
(4) القصيدة 60ـ الديوان، ج1، البيت23، ص277.

ـ تلك الشواهد كانت تحوي رموزاً لغربةِ شاعرنا الذاتيّة، واغترابه الذي أحسّ به، وجَعَلَنا ـ بصدق تعبيره الوجداني عنه ـ نحسّ به أيضاً. وننتقل الآن لبيان شواهد تحوي رموزاً أعمّ، تعبّر عن غربة الحياة الإنسانية في الزمان والمكان:

ـ يقول في سياق رثائه ابن عمّ سيف الدولة أبا وائل تغلب بن داود بن حمدان:

ثُمَّ غَدَا قَيْدُهُ الحِمَامُ وَمَا تَخْلُصُ مِنْهُ يَمِينُ مَصْفُودِ(1)

في تشبيه مقلوب، شبّه الحِمام **(الموت)** بقيد تُقَيَّد به يدا هذا الرجل المرثي **(صورة ذهنية جامدة)** وفي قول شاعرنا: **(وما تخلص منه يمين مصفود)** رمز لغربة الإنسان في هذه الحياة، فمصيره محتوم، وأَجَله مكتوب..

ـ ويقول في سياقٍ آخر، مخاطباً الإنسان في كلّ زمان ومكان:

ذَرِ النَّفْسَ تَأْخُذْ وُسْعَهَا قَبْلَ بَيْنِها فَمُفْتَرِقٌ جارانِ دَارُهُمَا العُمْرُ(2)

تتداخل في هذا السياق صورتان: استعارية، ورمزية، فقد شبّه شاعِرُنا الجسمَ والروح بجارَيْن والعمر دارهما، وصحبتهما تكون مدة العمر، فإذا فني العمر افترقا، ثم حذف الطرف الأول من هذا التشبيه، وذكر من الطرف الثاني ما له علاقة بالمَثَل على سبيل الاستعارة التمثيليّة، والصورة ذهنية، وفيها رمز إلى غربة الإنسان في هذه الحياة، وقِصَر عمره ـ مهما طال ...

ـ ويقول:

وخِرْقٍ مكانُ العيسِ منهُ مَكَانُنَا من العيسِ فيهِ: واسِطُ الكُورِ والظَّهْرُ
يَخِدْنَ بِنَا في جَوْزِهِ وكأنَّنا على كُرَةٍ أَوْ أَرْضُهُ مَعَنَا سَفْرُ(3)

ينقل المتنبي لنا، خلال سفره مع إبله في مفازة واسعة، إحساسه الواعي، العميق، بالزمان والمكان: فلشدّة اتّساع هذه الفلاة وترامي أطرافها، كان أبو

(1) القصيدة 55ـ الديوان، ج1، البيت22، ص242.

(2) القصيدة 119ـ الديوان، ج1، البيت5، ص404.

(3) القصيدة 119ـ الديوان، ج1، البيتان: 14، 15، ص405، 406. الخرق: المفازة الواسعة، واسط الكور: مقدم الرَّحْل، جَوْزه: أي وسطه، سَفْر: أي مسافرة.

الطيّب يشعر أنّ إبله ـ على الرغم من شدّة سرعتها ـ تسير في هذا الخِرْق ولا تبلغ آخره، فكأنهم يسيرون على (**كُرَة**)[1]! أو كأنّ أرض هذا الخرق تسير معهم فلا يقطعونها ولا يفوتونها! (**إحساس قريب جداً من الحقائق العلمية الحديثة**)، وفي البيت الأول راوده إحساسٌ نسبيّ ذاتي بأنّ هذه الأرض ـ وهو متنقّل عليها متحرّك ـ كأنها ثابتة لا تتغيّر ولا تتحوّل.. وقد استعان شاعرنا، للتأكيد على هذا الإحساس الذي يشعر به، بظواهر أسلوبية متميّزة: كتنكير (**خرقٍ**)، الذي يفيد تهويل (**اتساع هذا الخرق**)، وتعظيمه، وتكرار لفظ (**مكانٍ**) مضافاً مرةً إلى (**العيس**)، ومرة إلى ضمير الجماعة (**نا**)، بغية تحديد هذا المكان بدقّة، واستخدام ألفاظٍ دقيقة لتعيين المكان وتحديده : (**واسِط، جَوْزه، كرة، سَفْر**).

للّهِ دَرُّكَ أبا الطيّب! كأنّك تفهم في (**الزمكانية / الزمان ـ المكان!**)، فَرَبْطُكَ بين الزمان والمكان، يُدْهِش كلَّ مُتَلَقٍّ حديثٍ لِشِعْرِك!..

وفي هذين البيتَيْن، رمزٌ عميقٌ إلى غربة الإنسان في الزمان والمكان، فهو يتعب ويتنقّل في أرجاء الأرض، بلا جدوى!..

خصائص الصورة الزمانية عند المتنبي:

الجدّة والابتكار:

أورد البديعي عن ابن الأثير الجَزَري قوله: «**.. إنّ أبا تمّام وأبا الطيّب قد غاصا على المعاني فعمّقا، ودقّقا، وأتيا بكلّ غريبة**»[2]، فمعظم صور شاعرنا الزمانية تتميّز ببراعة الملاحظة، وعمق الفكرة، وقدرتها على الإيحاء الدّالّ على التجدّد..

ولو أردنا البحث عن رؤيا التجاوز والتجدّد ـ وهما ***السمتان الأكثر أهمية لكل عمل جمالي شعري***[3] ـ، في شعر أبي الطيّب الزماني، لوجدناها رؤيا متوفِّرة، موجودة، وقد مَرَّتْ معنا صورٌ كثيرة تحمل هذه السِّمات..

ونذكر من صوره الزمانية التي تتميّز بالجدّة والابتكار ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ:

---

(1) والكرة ليس لها طرف تنتهي إليه.

(2) الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص410.

(3) انظر: عبد العزيز بو مسهولي، الشعر الوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر، (بيروت ـ الدار البيضاء) مطابع أفريقيا الشرق، 2002م، ص84.

- يقول في سياق وَصْفِهِ شعورَه عند رحيل الأحبّة:

وكأنّها شجرٌ بَدَتْ لكنّها شجرٌ جَنَيْتُ المَوْتَ مِنْ ثَمَرَاتِها[1]

فتشبيهه الإبل وعليها هوادجها، حالَ بُعْدِها عنه، بالشجر، تشبيه مألوف تناوله مَنْ سبقه، ولكنّ الجدّة، في جَعْلِه يجتني الموتَ مِنْ ثَمَرات هذا الشجر. والصورة حسّيّة (**صورة مسافة**)[2]، ذات إيحاءات ذهنية نفسية انفعالية، فهي توحي بعظم المصاب الذي أصابه، وهو يراقب بُعْدَ مَنْ يحبّ..

- ويقول:

بَرَتْني السُّرى بَرْيَ المُدَى فَرَدَدْنَني أخفَّ على المَرْكُوبِ مِنْ نَفَسِي جِرْمي[3]

فثمة تشبيه قائم على ذِكْر المصدر: بَرَتْني السُّرى بَرْيَ.. والصورة ذهنية حركيّة، فالسُّرى أذهبَتْ لحم أبي الطيّب، فجعلَتْه في خفّته على المركوب كَنَفَسِه الذي يخرج من فمه.. وفي البيت خِفّة، وتحليق عالٍ في الجوّ، حتى لنرى المتنبي وقد استحال جوهراً روحانياً لطيفاً يطير في الهواء.. وهنا يبرز إبداع شاعرنا بما أوتي من يقظة عقليّة وحسّ مرهف، فهو - هنا - ***اكتشف وجهاً من وجوه الشبه يصلح للربط بين طرفي الصورة التشبيهية وتفاعلهما على النحو الذي يكون ملائماً لانفعاله وصادقاً في التعبير عن تجربته***[4] وواقعه النفسي..

- ويقول في سياق مدحه كافوراً، في أوّل لقاء بينهما:

فتىً ما سَرَيْنا في ظُهُورِ جُدُودِنا إلى عَصْرِهِ إلاّ نُرَجّي التّلاقِيَا[5]

شبّه المتنبي حالة سَرَيانه على ظهور الخيل، وقَطْعِهِ المسافات حتى انتهى إلى مُلْكِ كافور، بحالة انتقاله في أصلاب آبائه حتى وصوله عصرَ الممدوح، ثم حذف الطرف الأول من هذا التشبيه، وذكر من الطرف الثاني ما له علاقة بالمَثَل، على سبيل الاستعارة التمثيلية، والصورة ذهنية / (**صورة مسافة**).

---

(1) القصيدة 46 - الديوان، ج1، البيت4، ص217.

(2) لأنّه صوّرَ الأحبّةَ وهم يبتعدون.

(3) القصيدة 235 - الديوان، ج2، البيت10، ص345. السُّرى جمع سَرْيَة، ومن ثمّ أنّثها وقال برتني، وهي سير الليل، والمدى: جمع مدية، وهي السكين، جرمي: أي جسدي.

(4) انظر: مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984م، ص196.

(5) القصيدة 284 - الديوان، ج2، البيت 23، ص506.

ولنلحظ استخدام شاعرنا لفظ (**السُّرى**)، الذي جعله زماناً لِسَيْرِهِم إلى الممدوح، وجعله مُظْلِماً كناية عن مقاساته الشّدائد، فالسُّرى لا يكون إلاّ في الليل، في حين جعل زمنَ وصوله إلى الممدوح وقتَ (**العَصْر**)، أي: الزمن في زهوته وضيائه. والبيت، بصورة عامة، طريف مُبتَكَر، فهو يذكّرنا (**بالسفر عبر الزمن**)، الذي تحدّث عنه الخيال العلمي الحديث..

وهنا يحضرنا قول خالد الكركي: يمتاز شعر المتنبي بـ «**التغلغل وراء المعنى حتى يستحيل إلى رؤية تقترب من الفلسفة دون أن يمسّها جمود**»[1].

المفاجأة الشعريّة:

ذكرنا (**الانزياح**) في اللغة والأسلوب، وسنذكره، الآن، في الصورة الزمانية: فشاعرنا يخرج عن المألوف في صوره، كما خرج عن المألوف في ألفاظه وتراكيبه، وهذا ما يشكّل شعريّة النصّ الزماني عند أبي الطيّب، فثمة صور غريبة، لم يتعوّد عليها المتلقي، تهزّ أفق التوقّع لديه، وتثير فيه رغبة الاكتشاف، وسَبْر أغوار الصورة الشعرية، في محاولةٍ منه لكسر غرابتها، فتنشأ عن ذلك لذّة الاكتشاف.

والمفاجأة ـ في رأي جاكوبسون ـ يُنْتِجها «**تولُّد اللامُنْتَظَر من خلال المُنْتَظَر**»[2]، فالمفاجأة تعتمد كسرَ التوقّع الذي يعتمد على المنتظَر، مولِّدة بذلك اللامنتظر. فشاعرنا يهوى اختراق المألوف، والعادي.. ومن أمثلة صوره الزمانية التي تعتمد المفاجأة:

- يقول مخاطِباً الزمان:

قُبْحاً لِوَجْهِكَ يا زَمَانُ فإنّهُ   وَجْهٌ لَهُ مِنْ كُلِّ قُبْحٍ بُرْقُعُ[3]

يصدمنا المتنبي بمدى كرهه للزمن، وحقده عليه، فهو يجسّد الفكرة المجرّدة الذهنية اللطيفة (**الزمن**) ويجسّمها لنا، فيشبّهه بإنسانٍ له وجه قبيح،

---

(1) الرونق العجيب (**قراءة في شعر المتنبي**)، ص55.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، القاهرة، دار سعاد الصباح، ط4، 1993م، ص85.

(3) القصيدة 139 ـ الديوان، ج1، البيت28، ص483.

وتـركَ المجـال مفتوحـاً أمـام المتلقـي ليتصـوّر كـلَّ شـكلٍ مـن أشـكال القـبح، فكـأنّها أقنعـة مختلفـة متنوّعـة، تصلـح جميعهـا للـزمن، فيَتَصَوَّرُ لنـا هـذا الـزمنُ بصـورة أسـطورية عجائبيّـة كاريكاتوريّـة، لا مثيـل لهـا في القـبح والبشـاعة.. والصورة الكلية ذهنية، بعض مكوناتها حسّي لمسي **(برقع)**.

- ويقول مخاطباً ممدوحه (**علي بن إبراهيم التنوخي**):

رَضُـوا بِـكَ كالرِّضـا بالشَّـيْبِ قَسْـرا وقـد وَخَـطَ النَّوَاصِـي والفُرُوعَـا[1]

فالتشبيه التمثيلي، الذي يشبّه فيه شاعرنا حالةَ صبر أعداء الممدوح على الذّلّ للممدوح، كارهين، بحالة صبر المَرْءِ على الشَّيْب إذا جَلّل رأسَه، تشبيه فيه شيء من الجِدّة والمفاجأة للمتلقي، فهو يصوّر الحالة النفسية الداخليّة، ويحلّل المشاعر الإنسانية تحليلاً رائعاً، وينجح في المقارنة والتمثيل، فالإنسان عندما يفاجَأ بأوّل الشيب وقد غزا رأسَه، ينتابه شعورٌ بالحزن والمفاجأة معاً، ولكنه لا يملك في النهاية، إلاّ الرِّضا بالأمر الواقع.

- ويخاطب سيف الدولة في سياق مدحه له ولقومه:

قَـوْمٌ تفرَّسَـتِ المنايـا فِـيكُمُ فَرَأَتْ لَكُمْ في الحَرْبِ صَبْرَ كِرَامِ[2]

ففي الشطر الأول، شبّه المنايا بأشخاصٍ يتفرّسون ويتأمّلون في قوم سيف الدولة (**استعارة مكنية تشخيصية**)، والصورة ذهنية، جامِدة. فلم يكتفِ شاعرنا بتشخيص المنايا، حتى جعلها تتفرّس وتتأمّل، فلها عيونٌ إذاً، وقد ذكرنا أنّ أبا الطيّب ألحّ على صورة (**الموت**) في صوره الزمانية، وتفنَّن - ببراعة - في بناء هذه الصورة، معتمداً فيها (**الانزياح عن المألوف**).

- وقد تنشأ غرابة الصورة عن بُعْد طرفيها، كما في قوله عن نفسه:

إلاّ يَشِـبْ فَلَقَـدْ شـابَتْ لَـهُ كَبِـدٌ شَـيْباً إذا خَضَـبَتْهُ سَـلْوَةٌ نَصَـلا[3]

جعل للكبد شَيْباً، لشدّة ما يعاني من حرارة الوَجْد والشوق، وجمال الاستعارة هنا في بُعْدِها، فليس ثمّة وجه شَبَه واضح، وهذا يزيد من مفاجأة أفق التوقّع للمتلقي.

---

(1) القصيدة 137 - الديوان، ج1، البيت36، ص473.
(2) القصيدة 227 - الديوان، ج2، البيت33، ص319.
(3) القصيدة 192 - الديوان، ج2، البيت5، ص160.

ـ ويقول في سياق تغزّله، ضمن مقدمة مدحه عمر بن سليمان الشرابي:

فلم أَرَ بَدْراً ضاحِكاً قَبْلَ وَجْهِهَا ولم تَرَ قبلي مَيِّتاً يتكلّمُ[1]

ثمة تقابل معنوي بين (**البدر الضاحك**)، و(**الميِّت الذي يتكلّم**) والصورة نفسية طبيعية (**نوميّة**)، اختلطت فيها العناصر الحسية والذهنية الانفعالية، فأنتجَتْ لنا هذه الصورة التي تروعنا بجمالها، وعمق إحساسها، (**فالبدر الضاحِك**) يثير معاني الراحة والطمأنينة والسكينة، (**والميت الذي يتكلم**) يثير معاني الخوف والرهبة، والدهشة والمفاجأة، والمفارقة؛ إذْ كيف يتكلّم الميّت..

ـ وقد تنشأ المفاجأة عن ضَمّ عناصر لا يُتوقَّع ضَمُّها وجَمْعُها معاً، فدرجة الإبداع «**تُقَاس بمدى ما يحقّقه هذا الإبداع من دهشة ومفاجأة تنشأان في الغالب من ضمّ عناصر لا يُتَوَقَّع جمعها في صعيد واحد**»[2].

ـ وقد ذكرنا سابقاً أنّ الزمان، في النصّ الشعري الزماني عند أبي الطيّب يتصوّر لنا على أنه وحشٌ كاسِر، أو كائنٌ أسطوري لا مثيلَ له في عالم الإنسان أو الحيوان[3]، وهذا، بحدِّ ذاته، موقعٌ جديد له، وكذلك ثمّة علاقات تنشأ بين الزمن والشاعر، أو الزمن والممدوح، مبنيّة على التأثُّر والتأثير، وهي مفاجئة للمتلقي[4]، إذْ كيف يكون الإنسان مؤثِّراً على الزمان، وقد سبق تحليلُنا لمعظم أمثلة هذه الفكرةوشواهدها[5]..

جمالية الحركة والسّكون:

تتسّم صور أبي الطيّب بالفاعليّة، والقدرة على الحركة، فهو يبثّ في صوره الحياة والتدفّق والحيويّة، و***شيئاً كثيراً من روحه ونفسه التي لا تعرف الاستقرار***[6].

ـ والحركة «**هي سمة الصورة الشعرية من بين سائر الصور الفنية الأخرى، وإذا كانت فنّيّة النّحت وعبقرية التصوير تظهر في الظفر بلحظة معيّنة**

---

(1) القصيدة 238 ـ الديوان، ج2، البيت4، ص365.

(2) أحمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ص184.

(3) راجع الصورة المُحال.

(4) فمثلاً يصوّر شاعرُنا نفسَه (**حَتْفاً للموت**) / راجع تحليلنا لهذه الصورة في (**الصورة المُحال**).

(5) راجع علاقات الزمان والشاعر، والزمان والممدوح، والصورة المحال، ورموز الذّلة والهوان..

(6) انظر: د. عبد الفتاح صالح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، ص337.

وتجميدها مثبتة في مكان معين، فإنّ عبقرية الشعر تظهر في إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة»(1)، والحركة «**تُسْهِم في إيجاد صورة مُدْهِشة للنَّفْس**»(2)..

- وقد تكون الحركة التي يصوّرها شعر أبي الطيّب الزماني سريعة خاطِفة.

- أو تكون سريعة متلاحقة، مستقيمة.

- وقد تكون مضطربة متداخلة.

- وقد تكون - أخيراً - حركة هادئة وديعة، ذات إيقاع منتظم، متلاحق..

فمن أمثلة الحركة السريعة الخاطفة، قولُه - في سياق مَدْحِه **لعليّ بن إبراهيم التنوخي**:

وَيَطْعَنُ الخَيْلَ كُلَّ نافِذَةٍ ... ليسَ لها مِنْ وَحَائِها أَلَمُ(3)

للمتنبي أفكار دقيقة جداً في الزمان، خاصة الزمن السريع الخاطِف، الذي لا يستغرق إلاّ لحظة، أو أقلّ؛ فهو كثيراً ما يصف لنا معركة من معارك ممدوحه، فيذكر تحقُّقَ أمرٍ يستغرق زمناً معيّناً، قبلَ أمرٍ آخر، يستغرق زمناً آخر، مقارِناً الزمن القصير بالطويل، ومقابلاً بينهما، ليوحي لنا بسرعة الطويل.. ففي قوله (**ليس لها من وحائها ألم**)، كناية عن السرعة الخاطفة؛ فطعنة هذا الممدوح تنفذ في المطعون إلى الجانب الآخر، والوحاء: السرعة،

---

(1) محمد الصفراني، شعر غازي القصيبي دراسة فنية، (**دون مكان**)، ط1، 2006م، ص135. وعقد الجرجاني فصلاً في كتابه (**أسرار البلاغة**)، عن التشبيه في هيئات الحركات، يقول فيه: «**أعلم أنّ مما يزداد به التشبيه دقّة وسحراً، أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات والهيئة المقصودة في التشبيه على وجهين: أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما لهذه مَرَّتْ معنا فيما سبق بحثه في الصورة الحسية البصرية اللونية وغيرها]، والثاني: أَنْ تُجَرَّد هيئة الحركة حتى لا يُرَاد غيرها لهذه سنتناولها الآن في الدراسة]**» اعتنى به مصطفى شيخ مصطفى، ميسّر عقاد، بيروت، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، 2004م، ص132.

(2) د. وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، دمشق، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، 1991م، ص219.

(3) القصيدة 236 ـ الديوان، ج2، البيت13، ص352.

فمطعونه لا يحسّ بألم الطعنة، لأنها ـ لسرعتها ـ تقتله قبل أن يدرك أَلَمَها، قال ابن جنّي: «**لم توصف الطعنة بوحاء أسرع من هذا**»[1].

ـ ويقول أيضاً:

فلـــم تُـــتِمَّ سَـــرُوجٌ فَـــتْحَ ناظِرِهـــا   إلاّ وجَيْشُـــكَ في جَفْنَيْـــهِ مُـــزْدَحِمُ[2]

شبّه شاعرنا مدينة (**سروج**) بالفتاة الجميلة التي تفتح عينيها، وهو أمر لا يستغرق إلا ثانية، ولكنّ شاعرنا ـ ببراعته ـ يقرن بين زمن (**حصار جيش سيف الدولة للمدينة واقتحامه لها، مع صعوبة هذا الأمر واستغراقه فترة طويلة**)، وزمن (**فَتْح الحسناء لعينيها**)، ليوحي لنا بالسرعة الخاطفة، وقصر الزمن الذي احتاجه اقتحام الجيش للمدينة.. ولا ندري، هل كان المتنبي في وصفه لهذه السرعة الخارقة، متأثّراً بالآية القرآنية:**{أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ}**[3]وسواءٌ أكان متأثّراً بها أم غير متأثّر، فهذا الوصف للسرعة، يدلّ على براعة أبي الطيّب، وتقديره للسرعة والوقت، وأثرهما في حياة الناس[4]..

ـ ومن أمثلة الحركة السريعة المتلاحقة، قوله:

والمَـــرْءُ مِـــنْ حَـــدَثِ الزّمـــانِ كأنّـــهُ   عَـــوْدٌ تَدَاوَلَـــهُ الرُّعَـــاةُ رُكُوبـــا[5]

شبّه المرءَ الذي تتوالى عليه أحداث الزمان، بالمُسِنّ من الإبل الذي تداولَتْه الرّعاة بالرّكوب حتى أسنّ وتعب (**تشبيه تمثيلي**) والصورة حسية حركية،

---

(1) التبيان في شرح الديوان، ج4، ص61 (**عن ابن جنّي**).

(2) القصيدة 228 ـ الديوان، ج2، البيت14، ص321.

(3) سورة النمل، الآية40.

(4) ونجد أمثلة أخرى لوصف هذه السرعة، في مراتٍ عديدة في ديوانه، من ذلك قوله:

ـ إذا بَيَّتَ الأعداءَ كان استِمَاعُهُمْ   صريرُ العَوَالي قبلَ قَعْقَعَةِ اللُّجْمِ

القصيدة 235 ـ الديوان، ج2، البيت16، ص346.

وقوله:

ـ له عسكرا خيل وطير إذا رمى   بها عسكراً لم تبق إلا جماجمه

القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيت27، ص271. وراجع الزمن المستقبل / مجال التوقع والأمل والانتظار ،فقد ذكرنا أمثلة أخرى عن هذه السرعة الخاطفة.

(5) المقطعة 4 ـ الزيادات، البيت1، ص13.

والحركة ـ هنا ـ جهتُها من الأعلى إلى الأسفل، ومن الأسفل إلى الأعلى، وهي حركة ليست إرادية بل إجبارية. وتوحي بأنه لا راحةَ للإنسان في هذه الدار الفانية، وأنّ الحياة كلّها تَعَب وشقاء..

وقوله:

يـا مَـنْ نَلُـوذُ مِـنَ الزَّمـانِ بظِلِّـهِ أبـداً ونَطْـرُدُ باسْـمِهِ إبْليسـا[1]

فقد شبّه الزمان بإنسان جائر ظالم، أو بكائنٍ مخيف، يهرب الإنسان منه من مكانٍ إلى آخر (**استعارة مكنية تشخيصية**)، والصورة ذهنية، تعجّ بالحركة، وهي حركة مستقيمة، لكنّها مضطربة تفتقد إلى النظام.. وتوحي بقسوة الزمان، وجَوْرِهِ على الشاعر.

وقوله، أيضاً:

وتَلْقـى نَوَاصِـيها المَنَايَـا مُشِـيحَةً وُرودَ قَطـاً صُـمٌّ تَشَـايَحْنَ في وِرْدِ[2]

شبّه إسراع خيل الممدوح، وجَدِّها في ملاقاة المنايا في الحرب، بحركة القطا عندما ترد الماء بسرعة فائقة «**وجعلها صُمّاً كي لا تسمع شيئاً تتشاغل به عن الطيران فيكون أسرع لها**»[3] وحركتها، هنا، مستقيمة متلاحقة، وكلمة (**مشيحة**) منحت الصورة إيحاءات الإحساس بالحذر والترقّب، والإقبال على الأمر المحتوم باندفاع، يخالطه شعور داخلي بالقلق والتوتّر، فالتشبيه تمثيلي، والصورة ذهنية انفعالية حركيّة، بعض مكوّناتها حسّي سمعي (**صُمّ**).. ونلحظ أنّ الزمن في هذا البيت متنوّع (استخدم فيه شاعرنا الزمن الماضي والمضارع والمصدر واسم الفاعل)، «**يُغني كلَّ لحظة بامتلاء جديد، يترجمه إلى مقدار كمّيّ**»[4]، ***بكثرة الأفعال من خلال اللحظات المتعاقبة***[5]..

ـ ومن أمثلة الحركة المضطربة المتداخلة، قوله:

(**1**) القصيدة 125 ـ الديوان، ج1، البيت23، ص437.

(**2**) القصيدة 86 ـ الديوان، ج1، البيت22، ص351. المُشيح: المُجِدّ المسرع الحذر، الضمير في نواصيها يعود على خيل الممدوح.

(**3**) البرقوقي، (شرحه)، ج1، ص351.

(**4**) محمود محمد عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص64.

(**5**) المرجع السابق، ص64 (**بتصرّف**).

وَمُرْهَـفٍ سِـرْتُ بـين الجَحْفَلَـيْنِ بِـهِ حتـى ضَـرَبْتُ وَمَـوْجُ المَـوْتِ يَلْـتَطِمُ[1]

موج الموت: تشبيه بليغ، عن طريق الإضافة ، جمع فيه شاعرنا بين حسّي (**موج**)، وذهني مجرّد (**الموت**). والموج من سماته الامتداد السريع والاضطراب والحركة المفاجئة، فعندما جعل شاعرنا للموت موجاً، منحه سمات هذا الموج فجعله غالِباً، مفاجِئاً للمتقاتلين في ميدان المعركة، فيصيبهم من الاضطراب والهلع والذُّعر ما يصيبهم، وهي حركة مضطربة متداخِلة مستقيمة أحياناً، ودائرية في أحيان أخرى.

- ومن أمثلة الحركة الهادئة، ذات الإيقاع المنتظم المتلاحق:

وَأَنّـا إذا مـا المَـوْتُ صَـرَّحَ في الـوَغَى لَبِسْـنا إلى حاجَاتِنـا الضَّـرْبَ والطَّعْنَـا
قَصَـدْنا لَـهُ ـ قَصْـدَ الحَبِيـبِ لِقَـاؤُهُ إلَيْنـا ـ وَقُلْنـا للسُّـيُوفِ هَلُمَّنَّـا[2]

فتشبيه القصد إلى الموت بقصد «**الحبيب لقاؤه**» يوحي بعلاقة حبّ وألفة ومودّة بين الموت والأبطال، وهي حركة هادئة، وديعة، مفعمة بالحيويّة والرغبة في لقاء المحبوب / الموت، والصورة لا تخلو من الطرافة ومفاجأة المتلقي، فالموت صار حبيباً إلى المتنبي[3] ورفاقه وقد أشار الثعالبي في(**يتيمة الدهر**)[4] إلى استخدام المتنبي لغة الحب، في سياق الحرب والقتال..

- ولم تقتصر صور أبي الطيّب الزمانية على إبراز جمالية الحركة، وإنما تناولَتْ (**السّكون والجمود**) أيضاً ـ وإنْ بدرجةٍ أقلّ ـ وقد عدَّ (**الجرجاني**) هيئةَ السّكونِ في التشبيه، نحو هيئة المضطجع والجالِس ونحو ذلك، «**فإذا وقع في شيءٍ من هيئات الجسم في سكونه تركيبٌ وتفصيلٌ لَطُفَ التشبيه وحَسُنَ**»[5]، ويعرّف د. وحيد صبحي كبّابة (**الصور الساكنة أو الجامدة**) بقوله: «**وهي تلك التي تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنية.. التي يدور في فلكها الموصوف. إنّ الصورة الجامدة، والحال هذه، تصبح شديدة الشبه بلوحة الرسّام أو تمثال النحّات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن**»[6].

---

(1) القصيدة 220 ـ الديوان، ج2، البيت21، ص291.
(2) القصيدة 257 ـ الديوان، ج2، البيتان: 5، 6، ص426.
(3) فسَّرْنا ذلك تفسيراً نفسيّاً، راجع: رموز الموت والفناء.
(4) انظر ج1، ص239.
(5) أسرار البلاغة، ص136.
(6) الصورة الفنية في شعر الطائِيَّيْن بين الانفعال والحِسّ، ص185.

نذكر من هذه الصور الجامدة:

بَلِيتُ بِلَى الأطلالِ إنْ لَمْ أَقِفْ بها   وُقُوفَ شَحيحٍ ضاعَ في التُّرْبِ خَاتِمُهْ[1]

إنّ براعة أبي الطيّب لا تكمن في مقارنته وقفته تلك، بوقفة ذلك الشحيح البخيل من حيث زمن الوقوف وحالته، فحسب، بل تتجاوز ذلك، إلى تصوير الحركة المُنْدَهِشة القَلِقة التي يخفق بها قلب ذلك الشحيح، لشدّة وَجْدِه على خاتمه، ويقترن ذلك ـ بالطبع ـ بحركة عيونه، وهي ترفّ رفّاتٍ سريعة، متلاحقة، حيناً، ومُثَبِّتَةً حدقَتَها على شيءٍ ما في التراب، لعلّه يكون بُغْيَتَها، حيناً آخر.. وكُلّ ذلك يثير مخيّلة المتلقي، ويضعه في صورة المشهد تماماً، فيدركُ كُنْهَ الحيرة والدَّهَش والاضطراب الذي كان عليه أبو الطيّب لحظةَ وقوفه على طلل الحبيبة..

ـ هُوَ البَيْنُ حتّى ما تَأنّى الحَزَائِقُ   ويا قَلْبُ حتّى أنتَ مِمَّنْ أُفَارِقُ
وَقَفْنَا ومِمَّا زادَ بَثّاً وُقُوفُنَا   فَرِيقَيْ هَوىً: مِنَّا مَشُوقٌ وشَائِقُ[2]

تتجلّى (**جمالية السّكون**) بعد كلمة وقفنا، فالشاعر يُشْرِك المتلقي في هذا الوقوف، ومما يساعد على ذلك الألف الممدودة الساكنة التي توحي بامتداد الصوت وتسمح بوقفة قصيرة عند الكلمة، والتي جاءَتْ ملاذاً حقيقيّاً لشاعرنا، ليعبّر عمّا اختلج في نفسه من حزنٍ وهمّ.. ولنلحظ شيوع صوت القاف بصورة ملفتة للنظر (**تكررت ثماني مرات في بيتين فقط**)، ويساعد هذا الصوت، بما له من صفات الجَهْر والقوّة، على إخراج الدَّفْعة النفسية من الحزن والتوتّر.. وممّا يزيد التأثير النفسي، جمال التقسيم والتناظر في الألفاظ والعبارات بين أشطر البيتين.

ـ وقد يجمع شاعرنا بين الحركة والسكون، في إبداعٍ منقطع النظير، كما في قوله:

تَنَاهى سُكُونُ الحُسْنِ في حَرَكَاتِها   فَلَيْسَ لِرَاءٍ وَجْهَهَا لَمْ يَمُتْ عُذْرُ[3]

---

(1) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيت4، ص266.

(2) القصيدة 152 ـ الديوان، ج2، البيتان: 1، 2، ص32. تأنّى: ـ بحذف إحدى التاءين ـ تتمهّل وتترفّق، الحزائق: الجماعات، جمع حزيقة.

(3) القصيدة 100 ـ الديوان، ج1، البيت5، ص388.

وجمال هذه الصورة ينبع من التضاد فيها، فمن قلب الحركة ينبع السّكون، ففي غمرة الحيوية والنّشاط، والحركات اللطيفة المتناسقة لهذه الحسناء، وفي لحظةٍ من تأمُّل الناظر إليها، يشعر فجأةً بنوعٍ من السّكون النفسي، والاطمئنان الروحي العميق.. ورأى د. زكي المحاسني[1] أنّ المتنبي ربما اطّلع على فلسفة زينون الإيليائي[2] فأخضعها للشعر حسبما تمثّلها، فقال هذا البيت.

ـ ممّا سبق، نجد أنّ شاعرنا أبدع في تصوير (**الجمود في اللحظة**)، كما أبدع في تصوير الحيوية والحياة والحركة والانطلاق، من خلال اللحظات المتعاقبة، وأضفى على صوره المتحرِّكة عنصراً عاطفياً وجدانياً أخّاذاً..

التشخيص والتجسيم والتجريد:

ـ يتمّ التشخيص بخلع الصفات الإنسانية على كلّ من المحسوسات والماديّات. وأهمّ ما ينبغي أن يحرزه التشخيص «**رسوخ الإطار العاطفي، بحيث نتجاوز عتبات الحسّي والمعنوي، ونكتفي بمقولة لا هي حسية، ولا هي معنوية خالصة، وإنما هي الدنيا السحرية التي تجمع الظاهر والباطن، الحسّي والمعنوي**»[3]، فلا يوجد «**معنى حقيقي لفكرة التقديم الحسي للمعنى بمعزل عن تأثيره الوجداني أو نشاطه الأدبي**»[4].

---

(1) المتنبي، مصر، دار المعارف، ط4، 1971م، انظر ص47.

(2) فيلسوف يوناني ولد في إيليا سنة (**432 ق.م**)، يرى أنّ جوهر الكون حقيقة لا تتحرك ولا تتعدّد، فأما الحركة التي نراها على الأشياء فهي مستحيلة الحدوث وإنْ خُيِّل إلينا أنها حقيقة واقعة، لأنّنا ـ إن فَرَضْنا حدوث الحركة ـ تورّطنا في سلسلة من المتناقضات، لا تستقيم مع العقل والمنطق، ومن ضمن الأدلّة التي قدّمها على بطلان الحركة: (**السهم الطائر**): إذا انطلق سهم في الهواء، فلا بدّ أن يكون في أيِّ لحظة زمنية ثابتاً في مكان معيَّن، لأنه لا يجوز أن يكون في اللحظة الواحدة في مكانين مختلفين، لكن إذا كان السهم في كلِ جزء زمني ساكناً في مكان بعينه، لزم أن يكون في مجموع الفترة الزمنية ساكناً كذلك، لأنّ استمرار السكون ينتج سكوناً ولا يولد حركة. كما قدّم دليلين آخرَيْن راجعهما في كتاب: زينون وما حقّقته الفلسفة اليونانية، كامل محمد عويضة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1994م، ص43 ـ 46. وهذه الأدلّة التي قدمها زينون أثار بها مشكلة لا تزال حتى اليوم مجال البحث والنظر، هي مشكلة الزمان والمكان: هل هما محدودان أم لا نهائيان؟.. توفّي زينون مُنْهيَاً حياته بيده (**سنة 264 ق.م**).

(3) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس، 1983م، ص136، 137.

(4) تامر سلّوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص305.

ـ وتبيّن لنا من الإحصاء وَلَعُ شاعرنا بالتشخيص والتجسيد والتجسيم، فالزمن عند المتنبي «**يتكثّف شاخصاً، يكتسي لحماً، ويصبح من الناحية الفنية مرئياً**»[1]، وقد لحظنا، أنّ الاستعارة المكنية (**التشخيصية**) كانت المفضّلة لدى شاعرنا، إذ بلغت نسبتها (**82ر57٪**) إلى مجموع الصور الاستعارية.

ـ ويرى د. عبد الفتاح صالح نافع أنّ لجوء شاعرنا للتجسيد والتشخيص «**دلالة على سعة الشعور ودقّته، وخروج بالأدب من دائرة الخبرة الحسية إلى مجال أرحب يوسع المدارك ويفسح المجال للخيال**»[2].. وأرى أنّ شاعرنا، عندما يلجأ للتشخيص ـ بهذه الصورة المتكرِّرة واللاّفِتة للنظر ـ فإنّما يَصْدُرُ عن شيءٍ في ذاته، ورغبةٍ عميقة في مخاطبة زمانه بصورة مباشرة، محاوِلاً استصدار أجوبة منه عن كلّ ما يدور في خَلَده، ويحيّر نفسَه المُنطلقة، التي كانت ـ بصورة مستمرّة ـ تجد حاجزاً منيعاً يقف في وجه إبداعها وانطلاقها، وكان المُتَّهم الرئيس في ذلك ـ من وجهة نظر شاعرنا ـ هو الزمن..

ـ ومن أمثلة التشخيص في الصور الزمانية، ما يأتي:

فلا تُلْزِمَنّي ذنوبَ الزّمانِ إليَّ أساءَ وإيّايَ ضَارَا[3]

ففي قوله (**ذنوب الزمان**): استعارةُ نقلٍ جماليّ (الجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين، على نحوٍ جديدٍ ومبتكر)، فـ (**ذنوب**) تنتمي إلى حقل دلالي خاص بالكائن الإنساني الواعي، والزمان فكرة ذهنية مجردة، وبراعة شاعرنا تكمن في تشخيص الزمان، إذ لم يكتف بجعله كالإنسان، حتى جعل له ذنوباً يرتكبها، فيسيء إلى غيره، ويضرّه.. فحين يعاين المتلقي قدرةَ هذا النص على منح الأشياء مواقعَ جديدة لها (**الذنوب للزمان**)، يحصل على المفاجأة والإثارة، وصولاً إلى المتعة..

_ كما كثر التجسيد (**أو التجسيم**)، في صور شاعرنا الزمانية (**نسبة حضوره (04ر13٪) إلى مجموع الصور الاستعارية**)، وقد ورد في شعر المتنبي بهذا المفهوم: هو صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محدّدة، تقع تحت الحسّ،

---

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص170.

(2) لغة الحب في شعر المتنبي، ص338.

(3) القصيدة 93 ـ الديوان، ج1، البيت8، ص370.

وتجسيمُ الفكرة المجرّدة في أشكال محسوسة، وأحجام منظورة، وعوالم مرئيّة، من ذلك قوله:

ـ (**فطعمُ الموتِ في أمرٍ صغير، كطعمِ الموتِ..**[1])، (**لذّ طَعْمَ الموتِ شاربُهُ**)[2]، (**ولا ذاقَتْ لَكَ الدُّنيا فِراقا**)[3]، (**قد ذقتُ شدّةَ أيّامي ولذّتها**)[4]، فقد جسّد الموتَ، والفراقَ، والأيّام، فجعل منها أشياء حسية، ذوات طعم.

وقوله:

ـ (**لبستُ صروفَ الدهرِ أخشنَ مَلْبَسٍ**)[5]، (**إذا ما لبستَ الدهرَ مستمتعاً به، تخرَّقْتَ والملبوسُ لم يتخرَّقِ**)[6]، (**لبسن [الخيل] الدُّجى فيها إلى أرضِ مرعش**)[7]، (**بالظَّلامِ مُشْتَمِلُ**)[8].. فقد جسّمَ صروفَ الدهر، والدّجى، والظلام، جاعِلاً منها ثياباً تُلْبَس، والصور ذهنية، بعض مكوناتها حسّي لمسي..

ـ ومن التجريد / (**تصوير المُشَخَّص على أنه ذهنيّ مجرّد، وقد ورد بدرجة أقل في صوره الزمانية**)، قوله:

وكنتُ إذا يَمَّمْتُ أرضاً بعيدةً سَرَيْتُ وكنتُ السِّرَّ واللّيلُ كاتِمُهْ[9]

شبّه شاعرنا نفسَه بالسِّرّ (**تجريد**)، كما شخّص الليل، فجعله يكتم هذا السّر (**استعارة مكنية تشخيصية**)، والصورة الأولى ذهنية حركيّة، والثانية ذهنية جامدة[10].

---

(1) المقطعة 246 ـ الديوان، ج2، البيت2، ص391.

(2) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيت26، ص339.

(3) القصيدة 147 ـ الديوان، ج2، البيت40، ص10.

(4) القصيدة 178 ـ الديوان، ج2، البيت10، ص108.

(5) القصيدة 19 ـ الزيادات، البيت3، ص22.

(6) القصيدة 148 ـ الديوان، ج2، البيت10، ص12.

(7) القصيدة 184 ـ الديوان، ج2، البيت38، ص124.

(8) القصيدة 199 ـ الديوان، ج2، البيت8، ص187. وصور التجسيد كثيرة جداً، راجع جداول الإحصاء.

(9) القصيدة 216 ـ الديوان، ج2، البيت36، ص274.

(10) سبق وحلّلنا جوانب أخرى من هذا الشاهد / راجع: الصورة الزمانية السمعية.

ـ وقد يستعير شاعِرُنا مِنْ (**عالم الحيوان**)، فقد جعلَ الزمنَ فرساً يجمح (**جمح الزمان..**).

ـ ويقول: (**لكل زمانٍ في يديه زمام**) [1].

تتسارع إلى المخيّلة صورة مضحكة: فثمّة أزمنة متعدّدة، على صور كائنات حيّة، ذليلة، يمسك الممدوح بخطامها جميعاً، في يده (**استعارة من عالم الحيوان**)، وأراد شاعرنا، من وراء هذه الصورة ـ كما ذكرنا سابقاً ـ أن يشير إلى قوّة الممدوح، عن طريق الإيحاء بأنه مسيطر على الزمن، بكل ما يرمز إليه الزمن من سطوة وقوّة[2]..

ـ من الأمثلة السابقة، يتبيّن لنا أنّ شاعرنا قام بنقل الدهر أو الزمن، من حقل يتعلّق بالذهني المجرّد، إلى حقل آخر إنساني «**اكتسب فيه هيئات جديدة، لم تكن له في حقله الأول، كالحركة، والإحساس، والإرادة، والحياة**»[3]، وأحياناً، كان ينقله إلى حقل جامد، حسّي ملموس، وانفعال شاعرنا وحده هو الذي هيّأ له ذلك، فألّف بين العناصر غير المتآلفة في الصورة الشعرية، وشخّص، وجسّد، وجَسّم.

السخرية والإحساس بالمرارة:

المفارقة عند شليكل «**توتّر الأضداد**»[4]، والسمة الجوهرية للمفارقة تكمن في التباين والتعارض، فـ (**إمبسون**) يشير إلى أنّ مكمن المفارقة في الجمع بين وجهين يختلط فيهما الجيّد بالرّديء[5]، فهي «**ليست مسألة رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة**

---

(1) القصيدة 224 ـ الديوان، ج2، البيت4، ص306.

(2) والأمثلة كثيرة على تشخيص الزمن وما يتعلّق به / راجع الجداول الإحصائية. وأمثلة التشخيص متوفّرة في جميع هذا الفصل (**الصورة الزمانية**) راجع: الصورة المحال، وجمالية الحركة والسكون.

(3) لؤي خليل، الدهر في الشعر الأندلسي، ص251.

(4) د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، (**د.ت**)، ص40.

(5) المرجع السابق، انظر ص39.

واحدة»[1].. وهذا يثير لدى المتلقي شعوراً بالتوتّر، الناتج عن الفَرْق بين ما ينبغي أن يكون، وما هو كائن أصلاً في الواقع.. وكثيراً ما يترافق هذا الشعور مع إحساسٍ ـ يشاطر فيه المتلقي المبدعَ ـ بالسخرية والمرارة، والعَجَب والاستغراب أحياناً..

هذا ويتجسّد حسّ المفارقة والسخرية في شعر أبي الطيّب الزماني واضِحاً جَلِيّاً، وتختلط (**السخرية**) في صوره الزمانية، أحياناً، مع (**الشَّجْو**)، ويرى مبروك المناعي أنّ شعر أبي الطيّب «**شِعْرٌ بارِزَةٌ شعريّته محقّقٌ لوظيفة الشعر السامي: الشَّجْو**»[2].

ـ ومن أمثلة الصور الزمانية التي يظهر فيها الإحساس بالسخرية والمرارة واضِحاً جلّياً، عند أبي الطيّب:

يقول في سياق رثائه ابن سيف الدولة:

ـ يَرُدُّ أبو الشِّبْلِ الخميسَ عن ابْنِهِ ويُسْلِمُهُ عِنْدَ الوِلادَةِ للنَّمْلِ[3]

ثمة استعارة تمثيليّة: فقد شبّه حالة عَجْز سيف الدولة عن دَفْع الموت عن ولده، مع كون الموت لا جيش له ولا سلاح، ومع قدرة سيف الدولة على دَفْع الجيوش الجرّارة وهزيمتها، بحالة ثانية، هي عجز الأسد عن حماية شِبْله من الحقير اليسير (النمل)، وهو مع ذلك يقاوم الجيش الكثير دفاعاً عن ولده، حذفَ الطرف الأول من المشابهة، وأبقى ما له علاقة بالمَثَل، وهي صورة ذهنية، نلمس فيها السخرية والإحساس بالمرارة والأسف، وغياب المنطق، وهيمنة اللاجدوى على الحياة..

ـ وفي السياق ذاته يقول:

أَيَفْطِمُهُ التَّوْرَابُ قَبْلَ فِطَامِهِ ويَأْكُلُهُ قَبْلَ البُلُوغِ إلى الأَكْلِ[4]

(1) المرجع السابق، ص56.
(2) أبو الطيّب المتنبي قلق الشعر ونشيد الدهر، ص178.
(3) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، البيت18، ص92.
(4) القصيدة ذاتها، البيت23، ص93.

يعلّق الصاحب على هذا البيت قائلاً: «**ومن أطمّ ما يتعاطاه التّفاصح بالألفاظ النافرة، والكلمات الشاذّة، حتى كأنه وليد خباء، وغذيّ لبن، لم يطأ الحضر، ولم يعرف المدر**»[1]، ومن العَجَب أنّ الصاحب لا يلتفت إلاّ لمساوئ اللفظ، ويتعامى عن دلالة هذا التركيب: فثمّة صورة غاية في الدقّة، تُظْهِر لنا مفارقة الحياة الإنسانية؛ فالطفل قبل أَنْ يُفْطَم فَطَمَهُ الترابُ وملأَ فاه، وقبل أن يستطيع الأكل، أَكَلَه.. إنها صورة تبعث على العَجَب والاستغراب، والحزن والسخرية والمرارة..

_ ما كنتُ أحسَبُني أحيا إلى زمنٍ يُسِيءُ بي فيه كَلْبٌ وهو مَحْمُودُ[2]

فشاعرنا يسخر من الزمن الذي اضطرّه إلى أن يجتدي العطاء والمجد من أمثال كافور، ويسخر من هذه الطبقة الوضيعة (**طبقة العبيد**) التي ينتمي إليها كافور، فيساوي بينها وبين الكلاب.. غير أنها سخرية مُرّة، تختلط بالشَّجو.. وهنا «**تكمن فجيعة المتنبي في نفسه، وكأنّ الحاضر يُعْلَم بالغائب، فقد كان يرجو العطاء والخير من أحقر مَنْ خلق الله تعالى، فإلى أين وصلَتْ به الأيام؟ وإلى أين ساقَتْه المقادير؟..**»[3].

الصورة ـ اللوحة:

رأينا كيف عبَّرت الصورة الزمانية عن جوانبٍ بعيدة وغامضة في شخصية أبي الطيّب، ولو حاولنا تتبُّع هذه الصورة في نصٍّ شعريّ واحد، سنجد هذه الوظيفة محقَّقة أيضاً، فثمة إحساس وانفعال واحد مسيطر، يجمع الصور الجزئية في النص، محقِّقاً الوحدة العضوية للنصّ بأكمله، فالصورة الزمانية في شعر المتنبي تعبّر عن المعنى، وتوحي بالانفعال والإحساس الداخلي للشاعر، ومن ثمّ تؤثّر كلَّ التأثير في المتلقي. فالصورة الأصيلة التي تستوقفنا في العمل الشعري «**لابدّ وأن تنمو مع القصيدة في نفس الشاعر لتنقل تجربته الإنسانية في لحظة كشف شعري حقيقي، لا لمحة عابرة. وبقدر تلازم نموّ الصورة الشعرية**

---

(1) الكشف عن مساوئ المتنبي، ص234.

(2) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيت20، ص337.

(3) د. خليل الموسى، جماليات القصيدة في شعر أبي الطيّب المتنبي (**قراءة نصيّة**)، ص62.

مع القصيدة، نتمكّن من سبر التجربة الشعرية التي تنقلها»[1]. وكما يرى د. صلاح عبد الحافظ، فإنّ «**صياغة الشاعر لصوره تسهم بدور لا شكّ فيه في الوحدة العضوية للقصيدة، لأنّ الصورة نفسها ـ جزئية كانت أم كلية ـ تتشكّل بالوضع الذي أراد الشاعر أن تكون عليه، لأنه يوجد هذه الصور تماماً كالألفاظ، يضعها في عمله الفني لتكتسب شيئاً جديداً تفرضه الحالة النفسية للقصيدة كلها**»[2].

ويرى د. عبد الفتاح صالح نافع أنّ الوحدة التي ينبغي أن نبحث عنها في الشعر هي ***وحدة الشعور وليست وحدة الموضوع، فإذا كان هناك خيط من الشعور يربط بين أجزاء القصيدة كلها، فلن يعنينا حينئذٍ إن كان الموضوع واحداً أو متعدّداً***[3]، ويرى أنّ الوحدة العاطفية هي الدليل على تحقّق الوحدة العضوية في العمل الفني لأنّ هذا العمل تجسيد للحظة شعورية «**ولا تتأتّى هذه الوحدة الحيّة إلاّ إذا وجدت رؤية أو تجربة عاطفية تصبغ عناصر القصيدة جميعاً بلون واحد، حيث تنشط ملكة الخيال تحت تأثير العاطفة، ومن ثمّ ينبغي أن يكون لكل عبارة أو استعارة أو تشخيص ما يبرّرها من العاطفة، سواء كانت هذه العاطفة عاطفة الشاعر ذاته، أو عاطفة الشخصية التي يرسمها لنا**»[4].

ـ ولو جئنا إلى النص الشعري الزماني عند أبي الطيّب، لوجدنا أنّ الأفكار والصور تتسلسل، بحيث تؤدّي كل فكرة وكل صورة وظيفتها في بناء التجربة حتى يكتمل العمل الفني، وكلها ترتبط بخيط عاطفي شعوري يوحّدها ويصبغها بلونٍ نفسيٍّ مميَّز، فما دامَت نفس شاعرنا تتوحّد بموضوعاته، فإنها في شعره «**هي نقطة الارتكاز التي تَعْبُر منها كلّ الخيوط المتشابكة في الصورة أو القصيدة**»[5]، يقول عبد الله الغذّامي: «**يأتي نصّ المتنبي وكأنه خليّة حيّة تتبني من داخلها لتتفتّح على ما حولها وتشكّل معه بنية دلالية ووحدة معنوية تفضي إلى جسديّة النّصّ وعضويّته**»[6].

---

(1) محمد الصفراني، شعر غازي القصيبي ـ دراسة فنية، ص159، 160.

(2) الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص528، 529.

(3) انظر: لغة الحب في شعر المتنبي، ص272.

(4) المرجع السابق، ص278.

(5) د. عبد القادر الرباعي، شاعر السُّموّ زهير بن أبي سلمى، ص120.

(6) المشاكلة والاختلاف، ص125.

فالصورة ـ اللّوحة، إذاً، هي وحدة متكاملة من الصور، التي قد تكون متضادة، متنافرة فيما بينها، ولكنها تجتمع ـ في النهاية ـ لتكوّن إحساساً شعورياً موحّداً، وحالةً عاطفية متجانِسة.. وسنحلّل ـ فيما يأتي ـ نصَّيْن زمانيَّيْن لأبي الطيّب، محاولين استجلاء معالمِ (**الصورة ـ اللّوحة**) لديه:

ـ ففي إحدى مقطّعاته، يقول واصِفاً بازِياً منقضّاً على حَجَلَة:

وَطَائِرَةٍ تَتَبَّعُهَا المَنَايَا ... علَى آثارِهَا زَجِلُ الجَنَاحِ

كأنّ الرِّيشَ مِنْهُ في سِهَامٍ ... علَى جَسَدٍ تَجَسَّمَ مِنْ رِيَاحِ

كأنّ رُؤُوسَ أقْلامٍ غِلاظٍ ... مُسِحْنَ بِرِيشِ جُؤْجُؤَةِ الصِّحَاحِ

فأقْعَصَها بِحُجْنٍ تحتَ صُفْرٍ ... لها فِعْلُ الأَسِنَّةِ والصِّفَاحِ

فقلتُ لِكُلِّ حَيٍّ يَوْمُ مَوْتٍ ... وإنْ حَرَصَ النُّفُوسُ على الفَلاَحِ(1)

تجتمع عناقيد الصوّر في الأبيات، لتشكّل صورة كلّيّة رامِزة موحِية، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموقف الوجداني النفسي لأبي الطيّب، وللشّخوص التي يرسمها لنا في هذه اللوحة:

فقد شخّص المنايا فجعلها كائناً حيّاً يلاحق هذه الحَجَلة ويتتبّع أثرها (**صورة ذهنية حركيّة/ استعارة مكنية تشخيصية**)، ونلحظ جمعَه لكلمة (**المنايا**) ليخلق تصوّراً بهَوْل ما يحيط بهذه الحَجَلة المسكينة، فالمنايا تحيط بها من كل جهة، لأنّ هذا البازي لاحِق بها لا محالة، ولو نَجَتْ منه لن تنجو من غيره ممّا يمكن أن تصادفه في طريقها..

ثمّ شبّه قصب ريش هذا البازي بالسِّهام، لاستوائها وسرعة مرورها، وشبّه جسده بجسم من رياح لسرعة انقضاضه على الصَّيْد، وهي صورة بديعة مبتكرة، إذْ تستحيل الطاقةُ كلُّها سرعةً، ويكاد الجسد أن يختفي، وما أعظم فكر أبي الطيّب، إذْ يقترب هنا من النظريات الحديثة التي ترى أنّه

---

(1) المقطعة 54 ـ الديوان، ج1، ص238، 239. المُراد بالطائرة: الحَجَلة/واحدة الحَجَل: طائر في حجم الحمام أحمر المنقار والرجلين يعيش في الصّرود العالية يُسْتَطَاب لحمه، الزَّجِل: ذو الصّوت، الجؤجؤ: الصَّدر، أقعصها: قَتَلَها قَتْلاً سريعاً، الحُجْن: جمع أحجن: وهو المعوّج ـ يريد مخالبه، والصفر: أصابعه، الصِّفاح: السيوف.

كلّما زادَتْ سرعةُ الجسم انكمش حجمُه وتقلّصَ طولُه، واحتاجَ طاقةً أعلى لتحريكه، حتى يصل ـ في مرحلةٍ ما ـ إلى تلاشي المادّة كلها إذا ازدادَتْ السّرعة زيادة مذهلة[1]..

والصورتان السابقتان حسّيّتان: الأولى حسية بصرية لمسية (**متراسلة**) حركيّة، والثانية حسّية بصرية حركية.

ثمّ شبّه سواد صدر هذا البازي بآثار مَسْحِ رؤوسِ أقلامِ حِبْرٍ غِلاظٍ في ثوبٍ أبيض (**صورة حسية بصرية لونية**)، ولهذه الصورة دلالة ترتبط بالضّبابيّة والغموض وعدم الوضوح، فالحبر الغامق يدنّس صفاء الثوب الأبيض ونقائه ، وهنا يطرح المتلقي سؤالاً في نفسه ـ على أنّه سؤال العارف ـ: ماذا ينتظر هذه الحجلة من هذا البازي؟

ويأتي الجواب سريعاً في الصورة اللاحقة: إذْ شبّه فعل مخالب البازي في جسم الحجلة، بفعل الأسنّة والسيوف (**تشبيه تمثيلي/صورة حسية لونية**) مضرّجة بالدم، لها أبعاد ذهنية انفعالية، إذْ نتعاطف مع هذه الحَجَلة، ونحزن عليها..

وفي البيت الأخير، تتجلّى لنا العِبْرة، والرمز الذي استخلصه شاعرنا من مراقبته لهذا المشهد الدّامي: (**كُلُّ حَيٍّ إلى زوالٍ عن هذه الدنيا، ولو حَرَصَ على البقاء فيها**) والحقيقة أنّ هذه الفكرة، تدور من حولها معظم صوره..

ـ كما أنّ السّمات الأسلوبية التي اختارها شاعرنا، تصبّ في المنحى الفكري العاطفي ذاته. من هذه السِّمات:

- تنكير (**طائرة**) للإيحاء بأنّه لا يتحدّث عن حجلةٍ بعينها، بل إنّ هذا المصير الحزين (**الموت على يد البازي أو غيره**) ينتظر كلَّ حجلة.
- وتنكير (**جسدٍ، أقلامٍ، غلاظٍ، حُجْنٍ، صُفرٍ**)، لتعظيم شأن جسد هذا البازي، وقوّته، للإيحاء بحتميّة الموت، وأنّه ـ كما يقول أبو ذؤيب الهذلي ـ إذا أنشب أظفاره، لا يمكن دَفْعُه[2].

---

(1) كما في حالة (**الضوء**)، انظر: ب.ك.و. ديفيس، المكان والزمان في العالم الكوني الحديث، ص60، وانظر أيضاً: جون جرانت وكولن ولسون، فكرة الزمان عبر التاريخ، ص193.

(2) في إشارةٍ لقوله:

وإذا المنيّةُ أنشبَتْ أَظْفَارَهَا   أَلْفَيْتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنْفَعُ

==

• كما نلحظ هيمنة الجمل الاسمية على المقطّعة، وهي تناسب المعاني الفكرية الحِكَمِيّة، وتتماشى مع مقولة المقطعة، أو (**بؤرة التوهّج**) فيها: (**لكلِّ حيٍّ يومُ موتٍ**)، ومع ذلك، اعتمد شاعرنا على الأفعال التي تُصَوِّرُ الحركةَ، وتعاقُبَ الزمن، لتصوير الطريقة التي ماتَتْ بها الحَجَلَة: (**تَتَبَّعُها، تجسَّم، مُسِحْنَ، فأقعصها**)، كما أنّه صبّ الفعل (**حرص**)، في نهاية المقطعة، في قالب شرطي، وبذلك تجرّد هذا الفعل من الدلالة على زمن مخصوص، وصار يدلّ على الزمن المطلق، وهو ما يتلاءم وحِرْص النفس البشرية ـ في كل زمان ومكان ـ على الحياة والبقاء والفوز والنجاة..

• ونلحظ حُسْن ربط أبيات المقطّعة، عن طريق التكرار (**كأنّ**)، أو عَوْد الضمائر (**كأنّ الريش منه، فأقعصها**)، أو العطف بالفاء التي تفيد التعقيب، وتُشَوِّق المتلقي لمعرفة ما الذي حدث مع تلك الحَجَلَة.

ـ ونَأْتي إلى السِّمات الصّوتية الإيقاعية:

• حيث نلحظ هيمنة الأحرف المهموسة على المقطّعة: (**التاء، والهاء، والحاء، والشين، والسين، والكاف، والفاء، والصّاد**)، وهو ما يتناسب مع رَسْم الحركة النفسية الحزينة، التي تراقب المشهد بأسفٍ وقلقٍ بالغ على مصير هذه الحَجَلَة (**بصورة خاصة**)، ومصير النفس الإنسانية (**بصورةٍ عامة**)، كما نشعر بغصّة شديدة، مع حرف (**الحاء**) المهموس الحَلْقي الذي اختاره شاعرنا قافيةً لمقطّعته، مسبوقةً بحرف التأسيس (**المدّ**) الذي يسمح للشاعر بمدّ صوته، وإخراج الأنّات المتلاحقة التي تعبّر عمّا بداخل هذه النّفس الحسّاسة الشّفافة..

• كما نلحظ هيمنة تنوين الكسر، على جوّ المقطّعة (**طائرةٍ، سهامٍ، جسرٍ، أقلامٍ، غلاظٍ، حجنٍ، صفرٍ، حيٍّ، موتٍ**)، والكسرة توحي بالانكسار، والألم..

• نجد ممّا سبق، اجتماع التشبيه والاستعارة والرمز، وعناصر اللغة والأسلوب والصوت والإيقاع، في بناءٍ لغويّ مُعَبِّر، لتقدِّم لنا رؤية فكرية نفسية للزمن من وجهة نظر شاعرنا المتنبي.

ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرحَه وقدّمَ له سوهام المصري، راجعه د. ياسين الأيوبي، (**بيروت، دمشق**) المكتب الإسلامي، ط1، 1998م، البيت10، ص147.

• والنصّ الآخر، قصيدة مكوّنة من اثنين وأربعين بيتاً، قالها مادحاً عليّ ابن محمد بن سيّار بن مُكرَم التميمي، وكان له وكيل يتعرّض للشعر، فأنفذه إلى أبي الطيّب يناشده، فتلقّاه وأجلسه في مجلسه، ثم كتب تلك القصيدة وأرسلها إلى علي، لن نسجّلها خشية الإطالة، ولكن نحيل إلى موضعها في الديوان(1)، وسنبدأ باستجلاء معالم (**الصورة ـ اللّوحة**) فيها:

• الرؤيا العامة للقصيدة:

تحوي هذه القصيدة مسارَيْن اثنَيْن:

ـ **المسار الأول**(2): الموت/أقربُ طريقٍ للخلاص من هذه الحياة التي لو صَفَتْ مِنْ مُكَدِّراتها (**الحسد في مقدمة هذه المُكَدِّرات والمنغِّصات**) لَرَغِبَ شاعرُنا فيها كلَّ الرغبة.

ـ **المسار الثاني**(3): منذ بدأ يمدح التميمي، تحوَّلَ المسار إلى الرغبة الشديدة في الحياة، ولو تمعّنّا في آخر بيتين لتفهَّمنا هذا التحوّل:

فَلاَ زَالَتْ دِيَارُكَ مُشْرِقاتٍ ... ولا دانَيْتَ يا شَمْسُ الغُرُوبا

لأُصْبِحَ آمِناً فيكَ الرّزايا ... كما أنا آمِنٌ فيكَ العُيُوبَا

فعند هذا الممدوح نال شاعرنا ـ ولو بصورة مؤقّتة ـ بُغْيَته، فمن ذكاء التميمي أنه عرف شخصيّة أبي الطيّب وخبرَها جيداً: (حبُّه الشديد للأدب والمجد والمعالي)، ورغبتُه في التماهي بكلّ ممدوح يمتلك قِسْطاً وافِراً من هذه السِّمات. فأرسلَ إليه مَنْ يمدحه، ويناشده، أَيْ صار شاعرنا هو الممدوح، فوقع ذلك من نفسه موقعاً حسناً:

تَيَمَّمَني وَكِيلُكَ مادِحاً لي ... وَأَنْشَدَني مِنَ الشِّعْرِ الغَرِيبا

كما أرسل له الهدايا، فَأَعْجَبَ هذا أبا الطيّب، يظهر هذا جليّاً في قوله:

فآجَرَكَ الإلهُ على عليلٍ ... بَعَثْتَ إلى المسيحِ بهِ طَبِيبا

---

(1) هي القصيدة 29 من الديوان، ج1، ص168 ـ 173، ومطلعها:

ضُرُوبُ النّاسِ عُشّاقٌ ضُرُوبَا ... فَأَعْذَرُهُمْ أَشَفُّهُمُ حَبِيبَا

(2) استغرق هذا المسار الثمانية عشر أبياتاً الأولى من القصيدة.

(3) استغرق هذا المسار الأبيات الأربعة والعشرين المتبقّية.

ولســـتُ بِمُنْكِـــرٍ مِنْـــكَ الهَـــدَايا   ولِكـــنْ زِدْتَنِـــي فيهـــا أَدِيبـــا

ففي تشبيه تمثيلي بديع، شبّه حالة توفيق هذا الرجل الأديب في إبراء جُرْح شاعرنا المعنوي (**فقد كان يعاني حالة من السأم والرتابة، وصلَتْ به إلى درجة الرغبة في الموت**)، بحالة إحياء المسيح عليه السلام الموتى، وإبرائه الأكمه والأبرص.

الأزمنة الفعليّة:

يمكن تقسيم أزمنة النص إلى الأجزاء التالية:

[1] ـ **الجزء الأول:** زمن خالد/أبدي (**حكمة صالحة لكل زمان ومكان**)، ويشمل البيت الأول.

[2] ـ **الجزء الثاني:** الحاضر الفردي (**حاضر السأم والتعب والملل والرغبة في الموت، وقتل أعدائه وحُسّاده، وإعمال الضرب والطعن فيهم**)، ويشمل الأبيات (**2 ـ 17**).

[3] ـ **الجزء الثالث:** الذاكرة الممتلئة حزناً ومعاناةً من الدهر والزمن (**البيت18**).

[4] ـ **الجزء الرابع:** تجاوز الحاضر، والاستبشار بمستقبل أفضل، ويشمل الأبيات(**19 ـ 42**).

- وقد عملت الأفعال المختلفة في النص على تصوير حركة الزمن، وعبَّرت عن تحوُّل حال شاعرنا من المسار الأول إلى المسار الثاني: (**تشفي، تظلّ، تردّ، لَبِست، تشقّ، أدمنا، خلطنا، فمرَّت، خُضِبَتْ، أصاب، أصيبا**).

- وثمة ألفاظ وتراكيب فعليّة واسميّة، تُحيل على لحظة زمنية محدّدة، وترتبط بحدث معيَّن مثل الآن، فالشاعر يربط هذه الأحداث والوقائع بلحظة خاصّة محدّدة هي اللحظة الحاضرة، وتعبّر عن بطء شديد في سير الزمن، وشعور نفس الشاعر بالسأم والرتابة: (**طال هذا الليل، يَفْرَق (الصبح) أن يؤوبا، كأنّ نجومه حَلْيٌ عليه، ليس تغيب، أقلّب فيه أجفاني**) ففي هذا الآن تتجلّى «**لحظة التعرّف على الذات، ولحظة اكتشاف الحقيقة**»[1].

---

(1) عبد الرحيم الرحموني، محمد بوحمدي، تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم، ص59.

• ومن الزمن الحاضر، استخدم شاعرنا تقنية (**الخَطْف خَلْفاً**)، ليعود بالزمن إلى الوراء، فيستحضر شريط الذكريات الأليم، في بيتٍ واحد وألفاظ مركّزة، تتناسب والتكثيف الزمني الشديد:

عَرَفْتُ نَوَائِبَ الحَدَثَانِ حتّى ... لَو انْتَسَبَتْ لَكُنْتُ لَهَا نَقِيبَا

• ثم تجاوز شاعرنا لحظته الحاضرة، المُحمَّلة بذكريات الماضي الحزين، إلى زمنٍ يتوق فيه لتحقيق الآمال، وقد عَبَّرَت التراكيب الفعليّة المتنوّعة، عن هذين الزمنَيْن: زمن التجاوز، وزمن الانطلاق (**لَمَّا قَلّتِ الإبلُ امتطَيْنا، لا تَذِلّ، لا يبغي، ترتع، ما فارقتُها إلاّ جَديبا، تنازعني هواها، أشدّ من الرياح الهوج بطشاً، أسرع في الندى منها هبوبا، وهل يُخْطي بأسهمه الرمايا وما يُخطي بما ظنَّ الغيوبا، إذا نُكِبَتْ كنانته استبنّا..، يصيب، يريك النَّزْعُ بين القوس منه وبين رَمِيِّه الهدفَ المَهيبا، عاد رُوحُ المَجْدِ فيه، عاد زمانهُ البالي قَشِيبا، فلا زالت ديارك..، لأصبحَ آمِناً فيكَ الرزايا كما أنا آمِنٌ فيكَ العيوبا**).

اللغة والأسلوب:

نشعر أننا بإزاء بناء متماسك، كل حرف في موضعه وكل لفظة في مكانها. وألفاظ النص، وتراكيبه، وظواهره الأسلوبية، عبَّرت بوضوح عن رؤيا النص، ومسارَيْه الاثنين:

فالمرتكز الضوئي للمسار الأول (**الملل وتفضيل الموت على الحياة**):

وما مَوْتٌ بأَبْغَضَ مِنْ حَيَاةٍ ... أرى لَهُمُ (الحُسّاد) معي فيها نَصِيبا

والمرتكز الضوئي للمسار الثاني (**الرغبة الشديدة في الحياة**):

أَيَا مَنْ عادَ رُوحُ المَجْدِ فِيهِ ... وعادَ زَمَانُهُ البالي قَشِيبا

والبيت التاسع عشر:

ولَمَّا قَلَّتِ الإبِلُ امْتَطَيْنَا ... إلى ابْنِ أبي سُلَيْمَانَ الخُطُوبَا

كان بمثابة المَمَرّ، والتحوُّل من المسار الأول إلى المسار الثاني، أما الألفاظ التي تدلّ على المسار الأول: فكثيرة جداً، منها (**قَتْل، الأعادي، الحِداد، شقّ الجيوب، الدّماء، الجماجم، خضب الشَّوى، موت، لحظ حُسّادي، نوائب، الحدثان**)، ونذكر من الألفاظ التي تدلّ على السأم والرتابة والمَلَل: (**دجنّته،**

قاسى، أقاسي، سواده، شحوبا، دجاه، سهادي، أقلّب أجفاني، ليل، أطول)، وأما الألفاظ التي تدلّ على الرغبة في الحياة، والاستبشار بكرم الممدوح (**الإكرام المعنوي بالدرجة الأولى ثم الإكرام المادي**)، فنذكر منها: (**هواها، الشباب، سَعِدوا، سادوا، نالوا ما اشتهوا، الرياض، طيبا، روح المجد، قشيبا، مادحاً لي، تيمّمني، طبيبا، الهدايا، مُشْرِقات، يا شمس، لأصبح آمِناً**)..

- كما وُفِّقَ أبو الطيّب كلَّ التوفيق في اختياره تراكيبَ النّصِ الفعلية والاسميّة والشرطيّة، فقد بدأه بالبيت:

ضُــــرُوبُ النّـــاسِ عُشّـــاقٌ ضُـــرُوبَا فَأَعْــــذَرُهُمْ أَشَــــفُّهُمُ حَبِيبــــا

وجميع التراكيب والجمل في البيت اسميّة، فَضْلاً عن اسم الفاعل وأسماء التفضيل والصّفات المشبَّهة، التي تختصّ بكلّ زمن وتفيد معاني الديمومة والاستمرار، فاستطاع ـ بذلك ـ أَنْ يُقَرِّب قولَه من درجة المُسَلَّمات والحقائق، فهو يصلح أن يَكُونَ حِكْمَةً في كُلِّ زمانٍ ومكان: (**ضُرُوبُ النّاسِ يعشقون ضُرُوباً**)[1].

ثمّ أخذَت التراكيب تتنوَّع بين جمل اسمية وفعلية، وشرطية ـ غلبت الجمل الفعلية التي تدلّ على الحركة والتجدّد ـ، لتتلاءم وشخصية أبي الطيّب التي تزخر بالفاعليّة والحيويّة، ولتتناسب، كذلك، مع جوّ الحماسة والانطلاق في ميدان القتال الذي أسهب في وَصْفه، ـ قتال أعدائه وحُسّاده ـ: (**أدَمْنا طعنَهم والقتلَ، خلَطْنا في عظامهم الكعوبا، فمرَّتْ (خيولنا) غَيْرَ نافِرَةٍ عليهم، تدوس بنا الجماجِمَ والتَّرِيبا، ليتحدث عن نفسه] شديدُ الخُنْزُوَانَةِ**[2]**، لا يُبالي أصَابَ إذا تنمَّر**[3] **أَمْ أُصيبا**)..

---

(1) يقصد: شُكُول الناس، على اختلافهم، يحبّون شكول المحبوبات على اختلافها، وأحقهم بأَن يُعْذَر في العشق والحب مَنْ كان محبوبه أفضل، ويقول في البيت بعده مباشرة:

وما سَكَنِي سِوَى قَتْلِ الأَعَادِي فَهَلْ مِنْ زَوْرَةٍ تشفي القُلُوبا؟

(2) الخُنْزُوَانَة في الأصل: ذبابة تطير في أنف البعير فيشمخ لها بأنفه، واستعيرَتْ للكِبْر.

(3) تنمّر: صار كالنمر غضباً.

• ثمّ انتقل شاعرنا للتعبير عن مَلَلهِ وسأمه الشديد، في انتظار أن ينجلي الليل الطويل المظلم الذي يفصله عن تحقيق ما يتأمّل، وما عزم عليه من قتال أعدائه، ولنلحظ أنّ شاعرنا قام بتكسير الزمن، إذْ بدأ بالزمن المستقبل، ثم رجع إلى الوراء، واصِفاً ليله الذي يفصله عن غده (**زمنه المستقبلي**)، وشَرَحْنا ـ بإسهاب ـ هذه الخاصية في شعر المتنبي (**تيار الوعي**)، وقلنا إنّ كلَّ لحظةٍ مَرَّتْ في حياة المتنبي هي لحظة محمَّلة بالأزمنة الثلاثة معاً.

• فأدارَ حواراً طريفاً بينه وبين عَزْمِه، فخاطب عَزْمَه، بأسلوب النِّداء (**بالهمزة**)، تحبُّباً وتقرُّباً، وأسلوب الحوار يتناسب والمناجاة الداخلية التي استغرقت تسعة أبيات (**من البيت العاشر إلى البيت الثامن عشر**). كما نوَّع بين أساليب: الاستفهام (**الذي خرج إلى معنى الاستبطاء**)، وهيمنة الجمل الاسمية (**والى بين خمس جمل اسمية في أبيات خمسة متوالية مستخدماً الحرف المشبّه كأنّ**)، فناسب ذلك الدلالة على حالة الثبات والسكون التي يعاني منها الشاعر، كما لاءم الوصفيّة والتأمّل الذّاتي:

أَعَزْمي طالَ هذا اللَّيْلُ فانْظُرْ ... أَمِنْكَ الصُّبْحُ يَفْرَقُ أَنْ يَؤُوبا؟
كأنَّ الفَجْرَ حِبٌّ مُسْتَزَارٌ ... يُرَاعِي مِنْ دُجُنَّتِهِ رَقِيبَا
كأنَّ نُجُومَهُ حَلْيٌ عَلَيْهِ ... وقد حُذِيَتْ قَوَائِمُهُ الجَبُوبَا[1]
كأنَّ الجَوَّ قاسَى ما أُقَاسِي ... فصَارَ سَوَادُهُ فِيهِ شُحُوبَا
كأنَّ دُجَاهُ يَجْذِبُهَا سُهَادي ... فَلَيْسَ تَغِيبُ إلاّ أَنْ يَغِيبَا
أُقَلِّبُ فِيهِ أَجْفَاني كأنّي ... أَعُدُّ بِهِ على الدَّهْرِ الذُّنُوبَا

• ثم انتقل لأسلوب النّفي، عندما أراد الحديث عن مشكلةٍ لطالما أرَّقَتْه (**وهي ظاهرة الحسد الذي عانى منه**)، ولكنّه النَّفْي المُراد به إثبات أمرٍ ما وتأكيده:

وَمَا لَيْلٌ بِأَطْوَلَ مِنْ نَهَارٍ ... يَظَلُّ بِلَحْظِ حُسَّادي مَشُوبَا
وما مَوْتٌ بِأَبْغَضَ مِنْ حَيَاةٍ ... أرى لَهُمُ مَعِي فيها نَصِيبا

---

(1) الجبوب: وجه الأرض ومتنها، من سهل أو حزن أو جبل.

• وما إنْ أراد أبو الطيّب التعبير عن المسار الآخر/ (**الأمل وتحقيق المُراد والرغبة في الحياة**)، حتى عاد فنوَّع بين الأزمنة والتراكيب والجمل، مُضفياً الحركة والحيوية والحياة على أسلوبه وتعابيره، بما يتلاءم والرغبة في التجدّد والانطلاق، والخروج من حالة السأم والملل، ولم يَخْلُ أسلوبُه من الجمع بين المتنافرات والمتباينات:

وَشَيْخٌ في الشَّبَابِ وليس شَيْخاً يُسَمَّى كُلُّ مَنْ بَلَغَ المَشِيبا
قَسَا فالأُسْدُ تَفْزَعُ مِنْ قُوَاهُ وَرَقَّ فَنَحْنُ نَفْزَعُ أَنْ يَذُوبَا

كما أكثر من أسلوب التفضيل، في سياق وَصْفِه خصائِلَ الممدوحِ وصفاته، ليثبِّت له تلك الصفات ويؤكّد اختصاصَه بها: (**أشدّ، أسرع، أرمى**).

أما أسلوب الاستفهام، في هذا المسار، فخرج عن معناه إلى معنى التقرير:

ألستَ ابنَ الأُلى سَعِدُوا وسادُوا ولم يَلِدُوا امْرَأً إلاّ نَجيبَا

• ونأتي إلى كلمة (**تَيَمَّمَني**)، فقد أَفْرَغَ شاعرنا عن طريق هذا التضعيف لحرف الميم، كُلَّ الدَّفعات النفسيّة من التوتّر ، وحصل له السَّكَن النفسي الذي ذكره في بداية القصيدة، عن طريق مَدْح الأديب _ (**الوكيل الذي أنفذه الممدوح إلى أبي الطيّب**) _ له، ولنلحظ حسن اختياره كلمة (**تيمَّمَني**) التي تعني قَصَدَني أنا بالذات دون غيري، فعن طريق (**ياء المتكلّم**) التي تنتهي بها هذه الكلمة،والكلمات الأخرى التي تَلَتْها: (**مادِحاً لي، أَنْشَدَني، زدتَني**)، يُرْضِي الشاعر كبرياءَه ورغبتَه في الانطلاق والتماهي بالمُطلَق والمثال، ويُشْبِع تلك الرَّغبة العميقة في نفسه، بأَنْ يكون هو ذاتُه ممدوحاً، أهلاً للمدحِ والثناء.. فهو ـ في حقيقة الأمر ـ يعني ذاتَه، بقوله:

أَيَا مَنْ عَادَ رُوحُ المَجْدِ فِيهِ وعَادَ زَمَانُه البالي قَشِيبا

ولا يعني الممدوحَ، فهو مَنْ عادَتْ روحُ المَجْدِ فيه، وهو ـ بتصرُّف الممدوحِ تصرُّفاً رشيداً معه ـ مَنْ عاد زمانُه (**البالي**) قَشِيبا.

الصّور الزمانيّة:

- استخدم شاعرنا أسلوب (**الكتل اللونية**)[1]، كل كتلة تمثّل مشهداً من المشاهد في النّصّ.

[1] ـ فالمشهد الأول (الأبيات1 ـ 9)، يمثّل كتلة اللون الأحمر القاني، لون دم أعدائه وحسّاده.

[2] ـ والمشهد الثاني (الأبيات10 ـ 18)، يمثّل كتلة اللون الأسود الشاحب، لون الحزن والملل والسَّأم، والرغبة في الموت.

[3] ـ وفي الأبيات (19 ـ 42) تبدأ كتلة أخرى يشكّلها شاعرنا من خلال اللون الأخضر المُبْهِج للنظر(**اللون الذي يرمز إلى السَّكن النفسي، والحصول على المُراد)**

وهكذا تتوالى هذه الكتل والمساحات اللونية، التي «**يتفنّن أبو الطيّب في استخدامها والتأثير من خلالها**»[2]، وتشكيل اللوحة العام، يعطي في النهاية شعوراً إيجابياً بالتفاؤل وحب الحياة، والإبداع والانطلاق..

- ولن نتناول الصور الزمانية جميعها في النص، وسنقتصر على ذكر الأبرز منها، الذي أسهم في تشكيل الكتل اللونية السابقة: فثمة صورة حسية بصرية لونية، حيث شبّه دماء القتلى من أعدائه، وقد جفَّتْ واسودَّت على أجساد الطيور المبتهجة فرحاً بتلك الوليمة، بثياب الحِداد على القتلى، وهي صورة مفارِقة تقوم على التضاد؛ إذْ يتحوّل الدّم والموت والقتل في بني الإنسان، إلى فرح وعرس بالنسبة للطيور.

أمّا كتلة اللون الأسود الشاحب، فتسهم بتشكيلها صورٌ زمانية متتابعة: ففي قوله: (**أعزمي طالَ...**) شخّص أبو الطيّب عزمَه فشكا إليه طولَ ليله، وجعله إنساناً يفرَق منه الصبح ويخاف، فالاستعارة مكنية تشخيصية، والصورة ذهنية انفعالية جامدة؛ إذْ يبدو الليل ثابتاً لا يتزحزح.. والصور التالية لهذه الصورة، جاءت كلها لتؤكّد حالة الجمود والخواء الروحي، والشعور غير العادي بالسأم والملل لشاعرنا، وقد أسقط كل هذه المشاعر على الليل.

---

(1) ذكر هذا المصطلح: د. عبد العزيز الدسوقي، أبو الطيّب المتنبي شاعر العروبة وحكيم الدهر، انظر ص257.
(2) المرجع السابق، ص257.

• وفي البيت التالي، شبّه حالة تأخّر الفجر عن الطّلوع، بحالة تأخُّر الحبيب الذي طلبَ إليه حبيبُه أن يزورَه، فتأخّر عن موعده خوفَ الرقيب، فالتشبيه تمثيلي والصورة ذهنية، بعض مكوّناتها حسّي بصري ضوئي (**ضوء الفجر**)، ثم عاد فشبّه النجومَ بحُلِيٍّ يتحلّى بها الليل، فليست تفارقه، فالصورة حسية بصرية ضوئية جامدة، (**طبيعية نفسية صناعية بتصنيف التوحيدي**)، والصورة التالية صورة طريفة، لكنها صادقة تعبّر تمام التعبير عمّا ألمّ بنفس المتنبي من إحساسٍ وجوديّ شديد بالثّقل والضّجر، إذْ شبّه الأرض بحذاءٍ لِلَّيْل، فلا يستطيع أَنْ يمشي لثقل الأرض على قوائمه. وهي صورة (**زمانية ـ مكانية**) ذهنية حركيّة، تصوّر الحركة الشديدة البُطْء.

• وفي صورة ذهنية انفعالية مركّبة واستعارة مكنية تشخيصية، شخّص الجوّ فجعله إنساناً يقاسم المتنبي حزنَه وألمه، ومعاناته، ويوغل شاعرنا في هذا التشخيص، ليبثّ، عن طريقه، كل طاقته الوجدانية الانفعالية، مُسْبِغاً على لوحته اللون الأسود القاتم هذه المرّة، فيجعل من السّواد الذي ينتشر في الجوّ، شحوباً يعلوه كشحوب الوجه البشري تماماً. وفي صورةٍ مُحَالٍ، ولكنّها مُعَبِّرة عن ذات شاعرنا القَلِقة المتوتّرة، جعل مِنْ (**سُهاده**)، والليل، خليلَيْن يتسامران، وكلّما أراد الليل الانصراف، منعه سُهاد أبي الطيّب، وجذبَه إليه، في حلقةٍ مفرغةٍ لا تنتهي، لأنّ سهاد الشاعر لا ينقضي ولا نهاية له.. ثمّ شبّه حالة تقليبه أجفانَه في الليل، ومُرَاقَبَتِهِ النجومَ نجماً نجماً، بحالة مَنْ يعدّ ويُحصي ذنوب الزمان التي هي مثلها في العدد، (**وهي صورة ذهنية كمّيّة عدديّة**).

وفي قوله: (**وما ليلٌ بأطول..، وما موتٌ بأبغض..**) رمزٌ لتفضيله الموت على حياةٍ يشاركه فيها حاسد حاقد، ويبلغ الشعور بالغربة والاغتراب ذروتَه، هنا، حيث يصل الإنسان ـ لعظم ما يشعر به من ضيقٍ وغمٍّ وهَمٍّ، وضَنْكٍ ونَكَدٍ في العيش بسبب الحُسّاد ـ إلى مرحلةٍ يتمنّى فيها الموت على الحياة..

• وفي صورة استعارية طريفة أخرى، لجأ شاعرنا فيها إلى عالم الحيوان هذه المرّة، شبّه خطوب الزمن وصروفه بمطايا جامحة، لا تذلّ لراكبها، وفي الوقت ذاته، لا يقبل أحدٌ من الناس أن يركبها بإرادته، ولكنه يركبها مُجْبَرَاً، وحالما يركبها، تجمح به، وتعذّبه وتهينه وتُسقطه عن ظهرها مرّاتٍ ومرّات، قبل أَنْ ترغمه على امتطائها مرة أخرى[1].. إنها مأساة الإنسان في هذا

---

(1) البيت لا يقول هذا كلّه، ولكنّ المتلقي يستطيع أن يخرج ـ من السّياق ـ بهذا التأويل، ==

الوجود.. وفي صورة أخرى مُفارِقة، جعل هذه المطايا لا يطيب لها أَنْ ترعى نبات الأرض، بل تأبى إلاّ الإنسان رَعْياً وغذاءً لها، ثمّ شبّه ذاتَه بأرضٍ مُجْدِبة قاحِلة، لكثرة صروف الدهر التي مَرَّت عليه ورعَتْه حتى استنفذَتْ كلَّ ما فيه.. وبعد هذا البيت ينتقل مباشرة لوصف ذاته وقد وصلت إلى الممدوح بهذه الحالة المُزْرِية، وذلك ليذهب ذهن المتلقي كلَّ مذهب في معرفة أثر الممدوح وفضله عليه، إذا تابع قراءة الأبيات، فيدرك مدى التحوُّل الذي طرأ على مسار حياة أبي الطيّب لحظة لقائه هذا الممدوح.

- وهنا يبدأ المتنبي في تشكيل كتلة اللون الأخضر، أكثر الألوان تعبيراً عن الراحة والسَّكَن النفسي، والاستبشار ببلوغ الأمل وتحصيل المُراد، فسلّط اهتمامه، وجعل نقطة تركيزه في صفة (**الشّباب**) التي يتمتّع بها الممدوح، ليرمز بذلك إلى كلّ ما يمثّله الشباب من طموحٍ وقوّة، وعَزْمٍ على تحقيق الآمال والأهداف، كما ركّز على فكرة إصابة الممدوح المؤكّدة لأهدافه عند الرَّمْي، رامزاً بذلك إلى وقوعه من نفسه موقعاً حسناً، فهو قد أصاب من ذات شاعرنا النقطةَ الحسّاسة إذْ شجّعه معنويّاً (**بإرسال مَنْ يسلّيه ويناشده الشعر ويمدحه**) ومادّياً (**بإرسال الهدايا التي تحمل رسائل حبٍّ وتودّدٍ إليه**)، ومن بين الأبيات الكثيرة التي برع شاعرنا في وصف دقّة رماية هذا الممدوح وحُسْنها، يلفت نظرنا البيت الآتي:

يُرِيكَ النَّزْعُ بَيْنَ القَوْسِ مِنْهُ وبَيْنَ رَمِيِّهِ الهَدَفَ اللَهِيبَا(1)

حيث يوقف شاعرنا الزمن ـ ولو للحظاتٍ قليلة ـ ويثبّته لنا، لنرى النار التي بين القوس والهدف، إذا جذب الممدوح الوتر ورمى السهم، فهو يرسم لنا،

لأنّ الشاعر اعتمد (**تقنية الانقطاع**)، وهي:[**أَنْ يعمد الشاعر إلى حَذْف جزء من الأحداث في الأبيات**] انظر: أحمد الحَسَن، تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر (**رسالة دكتوراه**)، بإشراف د. فؤاد المرعي، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1993م، ص208، 209، وهي خاصيّة (التقطّع والقفز الزمني) التي ذكرناها في (الأزمنة الفعلية).

(1) يقول: «**إذا جذب الوتر ورمى السهم رأيتَ منه ناراً بين القوس والهدف، وذلك أنّ حفيف السهم في سرعة مروره يشبه حفيف النار في التهابها**»/البرقوقي، شرحه، ج1، ص172، ويقول العكبري: «**يريد أنه إذا جذب الوتر للرمي يريك حفيف السهم إذا خرج من القوس اللهيب من سرعته**»/التبيان في شرح الديوان، ج1، ص143.

إذاً، نقاطاً وهميّة يمكننا ، إذا تخيَّلْناها مستمرّة، ووصلنا الخط النّاري بين القوس والهدف، تخيُّلَ السّهم وهو واقف في كل لحظة من لحظات مساره، حتى وصوله الهدف.. وأين زينون الإيليائي، فهو لا شكّ سيبتهج برؤية المتنبي وقد أبدع بيتاً يقوّي حجَّتَه وفلسفتَه[1] التي قال بها.

وفي قول شاعرنا: (**أيا مَنْ عادَ رُوحُ المَجْدِ فيهِ**)، يرمز إلى تجدّد زمانه بعد مروره بفترة جمودٍ وفتورٍ وسَأَم.

(**وعادَ زَمَانُه البالي قَشِيبا**): جسّد شاعرنا الفكرة الذهنيّة المجرّدة (**الزمن**)، فجعله ثوباً بالياً، ولكنّ هذا الثوب، عاد وتجدّد فصار أبهى ما يكون في ظلّ الممدوح، مُشْرِقاً، مُبْهِجاً للعين والقلب. وقد استطاع المتنبي، بهذه الصورة البَهِيّة، أن ينقل إحساسه بالفرح والاستبشار، والرغبة في الحياة، إلى المتلقي.

- ولنتأمّل معاً انتقال شاعرنا من جوّ التحمّس الشديد لقتل أعدائه وحسّاده، والرغبة في الانتقام منهم، إلى جوّ الشعور بالمَلَل والسأم والرتابة، ثمّ إلى جوّ الحزن الشديد والتأمّل العميق في قصّته مع الزمن وصروفه وأحداثه، ثمّ إلى جوّ الإعجاب الشديد بالممدوح وصفاته وأفعاله الحميدة، ثمّ إلى جوّ الفرح والاستبشار، والرغبة الشديدة في الحياة في ظلّ هذا الممدوح الذي يقدِّر شاعِرَنا حقَّ قدره. وهذا الانتقال كان متدرِّجاً ومنطقيّاً «**ولا يمكن أَنْ يصنع هذا إلاّ شاعر تمرّس ببناء قصائده على طريقة اللوحات .. كل لوحة فيها مشاهد متعدّدة، يربطها خيط واحد، وجوّ شعوري ونفسي واحد**»[2]، مهما اختلفت المشاهد بين الحزن والانتقام، والسأم والضجر، والإعجاب والفرح..

- وننتقل الآن لذكر أهم الظواهر الصّوتية الإيقاعية في النّص:

حيث يلفت انتباهنا لجوء شاعرنا للتصريع في البيت الأول، وقد أفاد هذا التصريع التماثل في الإيقاع والتوازن بين الشطر الأول والشطر الثاني، فيسهل حفظ هذا البيت الحِكَميّ، ويذهب مثلاً. ونلحظ أنّ القافية مطلقة، عَبَّرَتْ بامتداد صوتها وتردّد صداه، عن معاني القلق والحيرة، والسأم، في المسار

---

(1) شرحنا سابقاً هذه الفلسفة / راجع حواشي: جمالية الحركة والسكون.

(2) عبد العزيز الدسوقي، أبو الطيّب المتنبي شاعر العروبة وحكيم الدهر، ص324.

الأول، كما استطاعت أن تعبّر عن معاني الفرح والاستبشار، في المسار الثاني. أمّا الرَّوِيّ، فقد اختار شاعرنا الباء ليكون رَوِيّاً للنصّ، وهو صوت شديد مجهور انفجاري، يتناسب وحالة التحوّل والانتقال من المسار الأول الذي سبق ذكره، إلى المسار الثاني، كما ويتوافق ونفسيّة المتنبي التي تعشق التجديد والانطلاق..

• كما يلفت الانتباه، حسن التقسيم والموازنة، التي عمد إليها شاعرنا، فوازن، وقابَلَ صوتيّاً ونغميّاً بين الأشطر الأولى من الأبيات **(11، 12، 13، 14)**[1]، وبين الأشطر الثانية من الأبيات ذاتها، وأتى هذا التقسيم المتكرِّر بهدوء ورتابة، معبِّراً تماماً عمّا بداخل الشاعر من سأم وملل..

• كما اعتمد شاعرنا الطِّباق، والتضاد، بين ليل/نهار، موت/حياة، المشيب/ الشباب، قسا/رقّ، والتقابل المعنوي بين: البالي/قشيبا، العليل/الطبيب.. وقد عَبَّرَتْ هذه المقابلات المتتالية، بصدق، عن حالة القَلَق والتحرّك والانتقال من الحال الأولى، إلى الحال الثانية، كما استطاعَتْ هذه المطابقات أن تحقّق مغزى دلالياً يوحي بتقلّب الزمان، وتغيّره بطريقة مفاجئة لا يمكن لأحد التكهّن بها..

• أمّا التكرار (**سواء تكرار بعض الأدوات والأسماء والأفعال**[2]، **أو تكرار أحرف بعينها كالسين والشين والكاف والأحرف المهموسة بصورة عامة**)، فقدأسهَمَ في رسم الحركة النفسيّة الوجدانيّة القَلِقَة، ثمّ الهادئة المطمئنّة لأبي الطيّب، كما ساعد هذا التكرار في زيادة موسيقية الأبيات، وجعلَ الإيقاع متجانِساً متناغِماً متآلِفاً في النص ككل..

• بعد ذلك كلِّه، يمكننا أَنْ نُحَدِّد (**الكلمة ـ المفتاح**) للنصّ كلِّه: حيث نجد كلمة (**حُسّادي**) مرشّحة لذلك، على الأقل في المسار الأول، ثمّ تندمج هذه الكلمة مع كلمة (**نوائب الحدَثان**) ، التي تستطيع النّهوض بدلالة الحسد أيضاً، لأنّ الحسد من نوائب الزمن، وأخيراً، حين نقرأ كلمة (**قَشِيبا**) في التركيب: (**عاد زمانُه البالي قشيبا**)، نجد هذه الكلمة قادرةً على تحمُّل

---

(1) هي الأبيات التي ذكرناها كاملةً سابقاً: كأنّ الفجرَ حِبٌّ مُسْتَزَارٌ.. والأبيات الثلاثة بعده.

(2) عن طريق تكرار اشتقاق آخر للفعل، مثل: **(أصاب، أصيبا)، (قاسى، أقاسي)، (تغيب، يغيبا)**.

هذه الوظيفة، إذْ تصبح لفظة (**الحسّاد**) _ ولو بصورة مؤقّتة ـ من الزمن البالي المنقضي بالنسبة للشاعر، فها هو يرى ظاهرة (**المودّة ومحبّة الإنسان لأخيه الإنسان**)[1]، ظاهرةً ماثلةً أمامه، إذاً، فالحالة العاطفية لشاعرنا، تتطوّر من إحساس بالحزن والشحوب، إلى إحساس بالفرح والإشراق والانتعاش، فهي تنمو، إذاً، مع نموّ العناصر والصور في القصيدة، لتنقل تجربة الشاعر في لحظة كَشْف شعري حقيقي.

ـ وفي الختام، نقول: استطاع شاعرنا أن ينتقل من المسار الأول/الموت، إلى المسار الثاني /الحياة، بسهولة ويُسْر، وبراعة في تأليف الأضداد، والجمع بينها بخيط شعوري نفسي وجداني موحَّد «**فللنصّ أَنْ يُشَرِّق في معنى ويُغَرِّب في آخر، ... طالما كان محكوماً بتلك الصورة الأم، تلك الصورة الجامعة التي تنبع من صراع الشاعر مع العالم، ورؤاه المندفعة فعلاً شعرياً جامحاً يتّخذ من الزمان بيداءه، ومن اللغة راحلته، ومن الكمال غايته**»[2].

البناء البديعي:

لم تَخْلُ صور شاعرنا الزمانية من المحسّنات البديعية، ولكنّ هذه المحسّنات لم تكن ـ على الإطلاق ـ مجرّد زينة أو فضلة، وإنّما أدخلها في صوره، كجزءٍ لا يتجزّأ من تفكيره وتصويره، وتعبيره عن عاطفته، يقول د. حسن الإمراني: «**إنّ المتنبي حقّاً أقبل على البديع، فقد كان سنّة متّبعة لدى شعراء القرن الرابع، ولكنه ربط بين أنواع هذا الفنّ ـ في كثير من الأحيان ـ وبين عاطفته... فلم يعد الطبّاق أو الجناس أو التقسيم أو غيرها من هذه التسميات، مجرد تسميات منفصلة عن بقية الأجزاء في القصيدة، وإنما أصبحَت جزءاً لا يتجزّأ من شعور المتنبي نفسه**»[3]، ويرى د. محمد زكي العشماوي أنّ اعتماد شاعرنا على الصنعة، في بعض الأحيان «**لم يكن الدافع إليه الإعلاء من قيمة الشكل أو الولع بالزخرف ولعاً يجعله هدفاً يُقْصَدُ لذاته على نحو ما رأينا في صنعة أبي تمّام.. وإنّما كانَتْ صنعة المتنبي أكثر خفاءً**

(1) على الأقلّ في المجتمع الصّغير المحيط به، المكوَّن من هذا الممدوح والأديب الذي أنفذه إليه، ومَنْ معهما..

(2) خالد الوغلاني، صورة الرحيل ورحيل الصورة، ص74.

(3) المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، ص302.

يغلّفها إحساس عميق يؤثّر فيك ويَبْلُغُك قبل أن تتبيّن مظاهر الصنعة التي تستهويك هي الأخرى لما فيها من براعة خاصة في الشكل والمضمون»[1].

وأهم الظواهر البديعية التي اعتمدها شاعرنا في صوره الزمانية: الطباق والمقابلة، والجناس، وحسن التقسيم والتوازن.

ـ وسنتحدث عن الطباق والمقابلة، من خلال (**الصورة القائمة على التضاد**):

الصورة القائمة على التضاد:

التضاد «**تركيب بنائي ينهض على طرفين، متنافرين على مستوى السطح، متضافرين على مستوى العمق، لإنتاج دلالة شعرية ذات كثافة، وقوّة تصل بالنصّ الشعري إلى قمّة سحره وتمايزه، عن طريق حركة التفاعلات بين طرفي التضاد من جهة، وباقي عناصر النص من جهة أخرى»**[2]. وتَتَبَلْور طبيعة التضاد *في وجود فجوة أو مسافة توتّر حادّة، بين الطرفَيْن المتناقضَيْن، وذلك ما يمنح النصّ (الشعريّة)؛ ففي التضاد خلخلة لبنية التوقّعات، وخَرْق للسياق المتوقّع الطبيعي*[3]..

وقد رأى فرويد أنه *ليست هناك صورة ذات معنى واحد، فدائماً تحمل الصورة معها عكسها، وكثيراً ما يكون النّقيض فيها مفتاحاً لنقيضه*[4]..

ـ وينشأ التضاد، في صور أبي الطيّب الزمانية، عن استخدام الطباق، أو التقابل المعنوي. والطباق في جوهره «**اقتدار على كشف ما يكمن في اللغة من حركةٍ تتوتّر فيها بين الشيء ونقيضه، بحيث يتجلّى الوجود من خلالها وقد انتظم في شبكة محكمة من علاقات التضاد والتشابه»**[5]، والمقابلة «**تزيد في تحليل المعاني وإبراز تناقضات في عدة ميادين من الحياة»**[6].

---

(1) موقف الشعر من الفنّ والحياة في العصر العباسي، بيروت، دار النهضة العربية، 1981م، ص250.

(2) د. عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2005م، ص50، 51.

(3) انظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص21، 23.

(4) انظر: محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، ص55، 56 (عن فرويد).

(5) سعيد السريحي، حركة اللغة الشعرية: مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي، ص304.

(6) يوسف الحناشي، الرفض ومعانيه في شعر المتنبي، ص134.

وقد لجأ شاعرنا المتنبي إلى الطباق والمقابلة، لإظهار الصّراع بين المتناقضات في الزمن والحياة، مجسِّداً الصراع الهائل بين نفسه وبين العالم.. وتشكّل الصورة الزمانية التي تقوم على المقابلة والطباق[1]نسبة **68٪** من الصور الزمانية، وهي نسبة تدلّ على ولع أبي الطيّب باستخدام التضاد في شعره، ونجد أنّ هذه الظاهرة تدخل عضوياً في بناء صوره، ولا تدلّ على تكلّف أو تعمُّل، فالتضاد ينبع من قلب الصورة ذاتها، ويلتحم بها التحاماً عضوياً ونفسياً..

يقول مثلاً:

أَبَداً تَسْتَرِدُّ ما تَهَبُ الدُّنيا فيا لَيْتَ جُودَهَا كانَ بُخْلاَ

فَكَفَتْ كَوْنَ فَرْحَةٍ تُورِثُ الغَمَّ وخِلٌّ يُغَادِرُ الوَجْدَ خِلاًّ

وَهْيَ مَعْشُوقَةٌ على الغَدْرِ لا تَحْفَظُ عَهْداً ولا تُتَمِّمُ وَصْلا

كُلُّ دَمْعٍ يَسِيلُ مِنْهَا عَلَيْها وَبِفَكِّ اليَدَيْنِ عنها تُخَلَّى

شِيَمُ الغَانِيَاتِ فيها فلا أدري لِذَا أَنَّثَ اسْمَهَا النَّاسُ أَمْ لاَ[2]

فالصورة الكلية تقوم على التضاد والتوتّر بين عالَمَيْن: عالم أول يقوم على الفرح، والوصال، والسعادة، وعالم ثانٍ طرأ بعد تدخّل الزمن وصروفه: فأحال الفرح حزناً، والوصل قطيعة، والسعادة غمّاً، فاستردّ من الإنسان ما كان قد وهبه، وبذلك أورثه غمّاً وحزناً مضاعفاً، فلو لم يكن قد وهبه شيئاً أصلاً، لكان هذا الإنسان أسعد وأفضل حالاً.. وتكمن براعة أبي الطيّب في جَعْلِه الغمّ والحزن ينبع من قلب الفرح (**فرحة تورث الغم**)، والغدر ينبع من قلب العشق (**وهي معشوقة على الغدر**)، والدمع يسيل (**منها عليها**)، فسعادة المرء ممتزجة بشقائه في هذه الحياة الدنيا، فلا يمكن له أَنْ يتلافى التعاسة والحزن والهم..

ونلحظ أنّ الطباق في الأبيات السابقة عَمِل على إبراز مكنونات شعور أبي الطيّب، وأظهر الوجه القبيح للزمان، فالزمان «**بؤرة التضاد، إذْ إنّه يُظْهِر الجمال ويُضْمِر القبيح، فهو الجميل شكلاً القبيح مضموناً**»[3].

(**1**) معظم الصور الذهنية التي سبقَتْ معنا، بأنواعها المختلفة، كصور الحضور والغيبة، والثبات والتحوّل.. كلها قائمة على التضاد بين ثنائيتَيْن، كما وجدنا بالأمثلة.

(**2**) القصيدة 187 ـ الديوان، ج2، الأبيات: 29 ـ 33، ص139.

(**3**) محمد رضا بطش، إشكالية الزمان في شعر أبي العلاء المعري، ص169.

ويقول:

وَمَـــاتُوا قبــــلَ مَـــوْتِهِمُ فَلَمَّـــا   مَنَنْـــتَ أَعَـــدْتَهُمْ قَبْـــلَ المَعَـــادِ[1]

فهـي صـورة (**حقيقيـة**) قائمـة علـى التضـاد، واقتـدارُ أبـي الطيّـب، وبراعتـه، يكمنـان في تصـويره أدقَّ المشـاعر الإنسـانية والأحاسـيس الدفينـة التي اعتملَتْ في صدور هؤلاء القوم (**أعداء ممدوحه**)، فهؤلاء النـاس مـاتوا خوفاً وهَلَعاً من الممدوح قبـل أوان مـوتهم، فلمّـا مَـنَّ بـالعفو عـنهم، كـان ذلـك إحيـاءً لهـم قبـل يـوم البَعْـث، فالنصّ يقوم على التوتّر بين حالَيْن: الحـال الأولى حـال مـوت هـؤلاء، والحـال الثانيـة: إحياؤهم مـن جديد. وقد أجرى شـاعرنا الأفعـال في البيـت مجرى التضـاد أيضـاً: إذْ عمـد إلى المقابلـة بـين الفعلَيْن (**مـاتوا، أعـدتَهم**) علـى نحـوٍ يـدلّ المتلقـي علـى حـالين مختلفتَيْن من أحوالِ الصِّراع النفسـي، عاشـها هـؤلاء: حالـةٍ ماضية تعيسـة، فقلوبهم امتلأَتْ رُعْباً وخوفاً، لدرجة الموت، وحال حاضرة، حيث انفرجت أمـورهم، ، بعفـو الممدوح عنهم، وحَلَّ الأمـن، والفـرح، والاستبشـار والطمأنينـة محل الخـوف والهلـع، فكأنهم ولدوا من جديد..

- ويقول في وصف الليالي:

مَنَافِعُهَــا مــا ضَــرَّ في نَفْــعِ غَيْرِهــا   تَغَــذَّى وَتَــرْوَى أَنْ تَجُــوعَ وَأَنْ تَظْمَــا[2]

فمنـافع الليـالي، في مضـرّة غيرهـا مـن النـاس، وفي الشـطر الثـاني اسـتعارة مكنية تشخيصية، وصورة ذهنية طريفة تقوم على التضاد: فَغِذَاؤُها وريُّها في أَنْ تجوعَ أنتَ أيّها المخاطَب وتظمأ، لولوعها بالإسـاءة بنا، وهـي صـورة موحيـة، فـلا رِيّ لهـذه الليـالي ولا شـبع، لأنهـا لا تـروى ولا تشـبع مـن إهـلاك الأنفـس وإزهـاق الأرواح.. وتلك مأسـاة الإنسـان علـى وجـه هـذه الأرض، فـلا أمـل لـه بـالخلود فيهـا (**لنلحظ تلبُّس المعنـى والفكِـر بالصـورة الـتي تقـوم علـى التضـاد، فـلا غِنـى ـ إطلاقاً عن هذا التضاد**)..

- ويقول عن ذاته:

---

(1) القصـيدة 67 ـ الـديوان، ج1، البيـت31، ص300، والبيـت في سـياق مدحـه علـي بـن إبراهيم التنوخي.

(2) القصيدة 242 ـ الديوان، ج2، البيت8، ص381.

وَقَـدْ أَرَانــي الشَّـبَابُ الـرُّوحَ فِي بَـدَني   وَقَـدْ أَرَانــي المَشِـيبُ الـرُّوحَ فِي بَـدَلِي[1]

ثمة صورة حقيقية، ساهم في تشكيلها التضاد بين (**الشباب، المشيب**)، والجناس بين (**بَدَني، بدلي**)، فالحياة، والبهجة، وانشراح النفس، ترتبط عند شاعرنا بالشباب في حين أنّ الموت والذّبول، والهمّ والأحزان، ترتبط عنده بالشيب، فالتضاد، حين ينتقل بالنفس «**من النقيض إلى النقيض، ومن الضدّ إلى الضدّ، تتجُ المعاني، وتتمكّن في النفس**»[2]، كما أنّ الصورة ـ ذاتَها ـ تعبّر عن اندغام الموت في الحياة، والحياة في الموت. فالإنسان ذاتُه الذي يعيش فترة الشباب، لابد وسيدرك فترة المشيب ـ إن امتدّ به العمر ـ منتقلاً من (**الحياة**) إلى (**الموت**).

ممّا سبق، أَظْهَرَ شاعِرُنا قدرةً، وبراعةً، في التفكير فيما هو متناقِض، والعَمَل على مَزْجِهِ وتوحيده، مجسِّداً لنا ـ في النهاية ـ الصِّراع والتناقض بين ذاته، وبين العالَم..

---

(1) القصيدة 178 ـ الديوان، ج2، البيت11، ص109.

(2) د. عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص55.

الفصل الثالث

الصورة الإيقاعيّة

ـ يتجاوب المتلقّي مع العمل الفنّي، من خلال موسيقاه وإيقاعاته المنسجمة، التي تتماوج وتتوافق وحركة النفس، فالموسيقا «**طريق السّموّ بالأرواح والتعبير عمّا يُعْجَز التعبير عنه**»[1].

ـ وقديماً رأى الفارابي (**ت 339 هـ**) أنّ الإيقاع «**نُقْلَةٌ مُنتَظِمةٌ على النغم ذوات فواصل، وَوَزْنُ الشعرِ نُقْلَةٌ مُنْتَظِمَةٌ على الحروف ذواتُ فواصِل**»[2].

ـ ولعلّ من الطريف أنّ التوحيدي لم يغادر الإيقاع، في شرحه لأنواع الصور، وقد أطلق على التركيب أو العبارة الشعرية المتناغمة المعنى والمبنى، اسم (**الصورة اللفظية**)، يقول: «**وأمّا الصورة اللفظيّة فهي مسموعة بالآلة التي هي الأُذُن، فَإِنْ كانَتْ عجماء فلها حُكْم، وإنْ كانَتْ ناطِقة فلها حُكْم، وعلى الحالَيْن فهي بين مراتب ثلاث: إمّا أن يكون المُراد بها تحسين الإفهام، وإمّا أن يكون المُراد بها تحقيق الإفهام، وعلى الجميع فهي موقوفة على خاصٍّ ما لها في بروزها من نفس القائل، ووصولها إلى نفس السامع؛ ولهذه الصورة بعد هذا كلّه مرتبةٌ أخرى إذا مازَجَها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنها حينئذٍ تعطي أموراً ظريفة، أعني أنها تلذُّ الإحساس، وتُلْهِب الأنفاس، .. وتروّح الطّبْع، وتُنْعِم البال، وتُذَكّر بالعالم المَشُوق إليه، المُتَلَهَّف عليه**»[3].

---

(1) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص380.

(2) كتاب الموسيقا الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة د. محمود أحمد الحفني، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (**د.ت**)، ص1085. ويرى أنّ الفواصل هي توقّف يواجه امتداد الصوت، و«**تحدث بوقفات تامّة**»/المصدر السابق، والصفحة ذاتها.

(3) الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص144.

ـ ويرى حازم القرطاجنّي (**ت 684 هـ**)أنّ الإيقاع ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقاتٍ صوتيّة لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، يقول: «**الشعر كلام مخيَّل موزون.. والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن**»[(1)].

ـ من مفهوم حازم القرطاجني للإيقاع، نجد أنّه لا يمكن، بحال من الأحوال، عزل الإيقاع عن المعنى والسياق، وعاطفة المبدع «**ومن ثمّ كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة؛ لأنّ الشاعر إن لم يُوَفَّق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء فإن الصورة الموسيقية عندئذ، مهما يكن فيها من تناسق ونظامٍ خاص، تفشل في تحقيق غايتها الفنية، وتبقى تشكيلاً صوتياً من طرف واحد، أي إنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقاً للإيقاع الخفي في ذلك الوجود**»[(2)]، كما يرى د. تامر سلّوم أنّ المنحى الصوتي ليس ـ في أي مجال من مجالاته ـ عنصراً إضافياً، بل هو «**يُثري فاعلية الخَلْق اللغوي ويمنح المبدع أو الشاعر ما يشاء لنشاطه الخيالي من خصوصية وامتياز حقيقيين، ويهب المتلقي معنى عميقاً يثق إبان قراءة الشعر في أنه يكشف على الدوام علاقات جديدة بين إيقاع الشعر ومعناه**»[(3)].

ـ وقد رُزِق شاعرنا المتنبي أذناً موسيقية مرهفة، تستطيع التمييز بين النغمات والإيقاعات، وانتقاء الأفضل منها، بحسب الموقف والفكرة والشعور، ولشعره جَرْس موسيقي خاصّ، يألفه السّمع والقلب؛ فلو بدّلنا كلمة أو حرفاً في أحد أبياته، لاستطاع المتلقي اكتشاف ذلك مباشرةً.

ـ فالموسيقا، في شعر أبي الطيّب، نابعة من تناسُق الحروف والألفاظ، وتناغمها مع معاني شعره، ومع السياق بصورة عامة. يقول بلاشير: «**لكي نقدِّر أبيات المتنبي الحكمية أو الغنائية فعلينا ألاّ نفرِّق بين المعنى والمبنى، فكلاهما**

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

(2) عبد الفتاح صالح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، ص291.

(3) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص166.

يكوّنان وحدةً لا تنفصم حيث الوزن والعناية بالسَّبك ينفثان، إذا صَحَّ التعبير، في الفكرة وجوداً جديداً ومستمرّاً»[1].

ـ ويرى إنعام الجندي أنّ الموسيقا في شعر أبي الطيّب بلغَتْ مداها الأكمل، «**فللحرف من الكلمة، وللفظة من البيت، وللبيت من القصيدة مواقف ضرورية مرتبطة بالنغم الموسيقي العام**»[2]، فشاعرنا «**يعطي لكل مظهر من مظاهر الحياة موسيقاه الخاصة وألفاظه الخاصة، فهو عندما يصف حرباً تشعر بضخامة الموقف.. وهو في موقف الحبّ يذوب رقة ورهافة... وهو عند الحزن حزين الألفاظ، دامع الكلمات**»[3].

ـ وننتقل الآن، إلى بيان أهم الظواهر الصوتية الإيقاعية التي أسهمت في رسم (**الصورة الإيقاعية**) للشعر الزماني عند المتنبي:

إيقاع التوازي وحسن التقسيم:

يقوم التوازي على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية، توزيعاً قائماً على الإيقاع المنسجم[4].

ويرى د. محمد فتوح أحمد أنّ حسن التقسيم والتوازن أو (**ازدواج التعبير الشعري**) كما سمّاه هو، ***يرفد الصورة الشعرية على المستوى الدلالي بخصوبة الإيحاء وثراء الدلالة، أما من ناحية المستوى الصوتي الإيقاعي، فهو يضفي على البنية قدراً من التوازن، وما عسى أن يقتضيه من دقة انتقاء الصيغ والأشكال التركيبيّة، بحيث يعادل بعضها بعضاً، أو يقابل بعضها بعضاً، وبحيث يتكوّن منها ـ في النهاية ـ ما يشبه الأدوار المتقابلة كما كان يدعوها أرسطو، ومثل تلك الأدوار، تبعث على الرضا، لأنّ معنى الأفكار المتقابلة يُدْرَك بسهولة، لاسيما إذا وُضِعَتْ بجوار بعض، وأيضاً لأنّ لها تأثير الحجّة المنطقيّة***[5].

---

(1) أبو الطيّب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، ص581.

(2) إنعام الجندي، دراسات في الأدب العربي، بيروت، دار الطليعة، (**د.ت**)، ص260، 261.

(3) المرجع السابق.

(4) انظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مصر ـ الإسكندرية، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999م، ص24.

(5) شعر المتنبي قراءة أخرى، ص56 (**بتصرّف**).

ـ وتكثر هذه الظاهرة الصوتية في شعر أبي الطيّب، بصورة مُلْفِتة، وتميّزت عنده، بأنها كانَتْ صدىً لأعماقه وذاته، كما ساعدَتْ على إبراز الناحية التوقيعيّة النابعة من الموسيقا الداخلية لجمله وتراكيبه.. ونذكر من أمثلة هذه الظاهرة:

- قد بلوتَ الخُطُوبَ مُرّاً وحُلْواً   وسلكْتَ الأيّامَ حَزْناً وسَهْلا(1)

لنلحظ التنسيق، وحسن التقسيم، فالشطر الأول يتكوّن من فعل ماض وفاعل، ومنصوبَيْن (**بدلَيْن من الخطوب**)، وكذلك الشطر الثاني. هذا التناظر والتماثل النحوي بين الأقسام المتساوية للبيت، ساهم في تماسك بنية البيت، وإعطائه نوعاً من الموسيقا والتناغم الداخلي..

- الدَّهْرُ مُعْتَذِرٌ والسَّيْفُ مُنْتَظِرٌ   وأَرْضُهُم لَكَ مُصْطَافٌ وَمُرْتَبَعُ(2)

اعتمد شاعرنا التناظر في الشطر الأول من هذا البيت، فـ (**الدهر = /5/5/)** تتماثل وزنياً وصرفياً مع كلمة (**السيف = /5/5/**)، والأمر ذاته بالنسبة لكلمتي (**معتذر، منتظر =/5///5/**). والتركيب الاسمي (**الدهر معتذر**) يناظر التركيب الاسمي (**السيف منتظر**)، فالأذن تستعذب تقابُل النَّغَمات، الناجم عن هذا التناظر، وترتاح إلى توقيع البيت..

ـ وقد يعضد شاعرنا التناظر، والتوازي، بعناصر إضافية، كالتكرار:

- نَصِيبُكَ في حَيَاتِكَ مِنْ حَبِيبٍ   نَصِيبُكَ في مَنَامِكَ مِنْ خَيَالِ(3)

- إنّ القَتِيلَ مُضَرَّجاً بِدُمُوعِهِ   مِثْلُ القَتِيلِ مُضَرَّجاً بِدِمَائِهِ(4)

فالتوازي، في هذين البيتين، يقوم على التكرار، واستواء مقادير الجمل، ونلحظ أنّ هذه العناصر أتَتْ غيرَ متكلّفة، فلا نشعر بأي نشاز، بل إنّ هذه العناصر تضفي وَقْعاً مُحَبَّباً وجَرْساً لطيفاً تستعذبه الأذن وتطلب المزيد. كما

---

(1) القصيدة 187 ـ الديوان، ج2، البيت4، ص135.
(2) القصيدة 134 ـ الديوان، ج1، البيت45، ص458.
(3) القصيدة 171 ـ الديوان، ج2، البيت4، ص70.
(4) القصيدة 1 ـ الديوان،ج1، البيت10، ص87.

أَنّها[1] أسهمت في نموّ الصورة الفنية وعبَّرت خير تعبير عن تجربة شاعرنا النفسية الوجدانية..

ـ وأبو الطيّب، في شعره عامة، وفي شعره الزماني خاصّة، يتفنّن في إدخال التوازي وحسن التقسيم في بنية شعره، فنجد لذلك أشكالاً مختلفة:

ـ فقد يوازن أو يوازي بين كل شطرة مع الأخرى، كقوله:

- إنْ مَاتَ مَاتَ بلا فَقْدٍ ولا أَسَفٍ   أَوْ عاشَ عاشَ بلا خَلْقٍ ولاَ خُلُقِ[2]

- كُلُّ عَيْشٍ ما لَمْ تُطِبْهُ حِمَامٌ   كُلُّ شَمْسٍ ما لَمْ تَكُنْها ظَلامُ[3]

ـ وقد يوازن بين ثلاثة أشطار متتالية:

النّاسُ مَا لَمْ يَرَوْكَ أَشْبَاهُ   والدَّهْرُ لَفْظٌ وأنتَ مَعْنَاهُ

والجودُ عَيْنٌ وأنتَ ناظِرُهَا   والبَأْسُ بَاعٌ وأنتَ يُمْنَاهُ[4]

فالأشطار الثاني والثالث والرابع، لها التركيب النحوي ذاته (**جملتان اسميّتان معطوفتان، كلٌّ منهما مؤلّفة من مبتدأ وخبر**)، ولها التقطيع العروضي، ذاته، أيضاً: (**مُسْتَفْعِلن مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُن**)[5].

ـ ويقوم، أحياناً، بتقسيم البيت إلى ثلاثة أو أربعة أقسام متناظرة، متناسقة، تعطي انسجاماً وتناغماً في إيقاع البيت ككل، وفي إيقاع النص الذي يقع فيه البيت أو الأبيات التي اعتمد فيها هذا النحو من الصنعة الموسيقية، من ذلك قوله:

- على ذَا مَضَى النّاسُ: اجْتِماعٌ وفُرْقَةٌ   وَمَيْتٌ وَمَوْلُودٌ، وَقَالٍ وَوَامِقُ[6]

- ضَاقَ الزّمَانُ وَوَجْهُ الأَرْضِ عَنْ مَلِكٍ   مِلْءِ الزّمَانِ وَمِلْءِ السَّهْلِ والجَبَلِ

---

(1) أي العناصر.

(2) القصيدة 157 ـ الديوان، ج2، البيت2، ص42.

(3) القصيدة 217 ـ الديوان، ج2، البيت9، ص278.

(4) المقطعة 279 ـ الديوان، ج2، البيتان: 1، 2، ص489.

(5) الأبيات من المنسرح.

(6) القصيدة 152 ـ الديوان، ج2، البيت4، ص33.

فـــنحنُ فِي جَـــذَلٍ، والـــرّومُ فِي وَجَـــلٍ   والبَرُّ فِي شُغُلٍ، والبَحْرُ فِي خَجَلِ»[1]

إيقاع الترديد (تكرار الحروف والكلمات والتراكيب):

يرى ابن الأثير (**ت 637 هـ**) أنّ التكرار يفيد تقوية المعنى «**وسبيل هذه التقوية قَرْعُ الأسماع وإيقاظ الأذهان، وإنمّا يقرع السَّمعَ من الألفاظ جَرْسُها**»[2].

- وقد كثر الترديد في شعر أبي الطيّب الزماني بصورة ملحوظة، ويرى د. عبد الفتاح صالح نافع أنّ هذه الظاهرة «**لا يلجأ إليها المتنبي عبثاً، وإنّما هو يتعمّدها لما لها من أثر ووقع في الأذن وفي النفس معاً. والشيء الذي يروعنا في تكراره أنّنا لا نملّ هذا التكرار وإنّما نراه جزءاً لا يتجزّأ من موسيقا الشعر التي هي جزء لا يتجزّأ من القصيدة**»[3]، فالكلمة المتردّدة في شعره، كانت بمثابة نغمة موسيقية متكرِّرة.

- فأوّلُ تكرارٍ للأحرف يلفت انتباهنا، هو تكرار حرف اللام في قوافيه، فالمتنبي «**وجّهَ انتباهاً معيَّناً إلى قافيته فاختار أكثر الحروف راحةً في النطق في قوافيه، فاستخدمه الاستخدام الأكبر، وهو حرف اللام**[4]، **فهو يُنْطَق بالتصاق اللسان بسقف الحلق لا بالأسنان أو الشفة**»[5]، وبسببٍ من خاصية الالتصاق في حرف اللام، ***قد استخدمه العربي للنسبة والتملّك (له، لي)، وهو صوت مجهور متوسّط الشدّة، وصوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق. وهذه الخصائص الإيحائيّة لمسيّة صرفة***[6].

---

(1) القصيدة 178 ـ الديوان، ج2، البيتان: 19، 20، ص110.

(2) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، ط1، 1962م، ص19، 20.

(3) لغة الحب في شعر المتنبي، ص315.

(4) أورد البديعي عن ابن الأثير الجزري قوله: «**.. وإذا أنصف الناظر، وترك التحامُل، .. علم أنّ حرف الميم وحرف اللام من شعر أبي الطيّب المتنبي قد تضمّنا من الجيّد النادر ما لم يتضمّنه شعر أحد الفحول من شعراء العرب**»/الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص410.

(5) صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص293.

(6) انظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، 1998م، ص79، 80.

وقد أحسن المتنبي، باختياره حرف اللام لقوافيه، وهذه الخصائص الإيحائية اللمسيّة التي يمتلكها هذا الحرف، توحي لنا بحاجة الشاعر الماسّة إلى الحنان[1]، ورغبته في الشعور بالأمان والاستقرار، فحياته ـ كما ذكرنا ـ كانَتْ سلسلة من الرحلات المتتالية التي لا راحة فيها ولا هدوء إلاّ في النادر القليل.

ـ ونذكر من أمثلة تكرار الحروف، أيضاً:

بَنَاهــا فَــأَعْلَى والْقَنَــا تَقْــرَعُ القَنَــا وَمَــوْجُ المَنَايَــا حَوْلَهَــا مُــتَلاَطِمُ[2]

فجعلَ الصوتَ قرين الحركة في المحاكاة الصوتيّة والتقسيم المتقن، فواءم بين: بناها، فأعلى، المنايا ـ من حيث تكرار حرف المدّ (**الألف**) _ وكرّر (**القنا**)، وحرف القاف (**القنا، تقرع**) في الشطر الأول، والميم (**موج، المنايا، متلاطم**) في الشطر الثاني.

فتكرار حرف القاف ـ وهي من الحروف الانفجاريّة، خاصة إذا أُعْطِيَتْ حَقَّها ونُطِقَتْ نطقاً عربيّاً سليماً ـ يحاكي صوت قعقعة السّيوف، ويَقْرع الآذان قَرْعاً. كما أنّ انطباق الشّفة على الشّفة قبيل خروج صوت الميم ـ وهو صوت متوسّط الشّدّة والرّخاوة ـ «**يماثل بداية الأحداث الطبيعيّة التي يتمّ فيها السّدّ والانغلاق**»[3] فهو يحاكي بداية تشكّل الأمواج وتجمّعها، أمّا انفراج الشفتين أثناء خروج صوت الميم فهو يماثل حالة التوسّع والامتداد الذي يحصل للموجة بعد تشكّلها.. فشاعرنا أحكم الدلالة بين الصوت والمعنى «**لرسم صورة صوتية هي بمثابة الموسيقا التصويرية المصاحبة للمشهد**»[4].

ـ ويقول مكرّراً حرف الشين، هذه المرّة:

مَبِــيتي مِــنْ دِمَشْــقَ علــى فِــرَاشِ حَشَــاهُ لــي بِحَــرٍّ حَشَــايَ حَــاشِ[5]

---

(1) راجع: لمحة إلى سيرته الذاتية.

(2) القصيدة 223 ـ الديوان، ج2، البيت9، ص298.

(3) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص72.

(4) د. ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، ص155.

(5) القصيدة 129 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص442.

فإضافة إلى الصورة الفنية، حيث شبّه حشوة الفِراش الذي ينام عليه بحشا ليس كالحشا المادّي المعهود، بل هو حشاً لطيف مجرّد، عبارةٌ عن حرارة قلبه من الهوى (**تشبيه ضمني/صورة ذهنية انفعالية**)، نلحظ ترديده لحرف الشين الذي يوحي بالبعثرة والانتشار، أمّا صوته فهو يوحي «**بإحساس لمسي بين الجفاف والتقبّض**»[1]، كما نلاحظ التضعيف في حرف الراء (**بحرّ**)، الذي يُخَرِج شاعرنا عن طريقه الدفعة النفسية الكبيرة من التوتّر، ومع أنّ بعضهم استثقل قافية الشين التي اختارها شاعرنا هنا، كابن الأثير[2]، إلاّ أنّ هذه القافية جاءت متناغمةً مع حرف الشين المتردِّد بكثرة في البيت، كما أنها جاءَتْ ملبّيةً لحاجةٍ نفسيّة داخليّة في ذات أبي الطيّب، ومعبِّرةً عن معنى القلق وعدم الاستقرار الداخلي، وهو ما يفيده الإيحاء النفسي لصوت الشين..

- وقد يكرّر ألفاظاً بعينها في شعره، كما في قوله في سياق تعزيته سيف الدولة عن طفله:

فَـإِنْ تَـكُ في قَبْـرٍ فإنَّـكَ في الحَشَـا   وإنْ تَـكُ طِفْـلاً فالأَسَـى لَـيْسَ بالطِّفْـلِ

وَمِثْلُـكَ لا يُبْكَـى علـى قَـدْرِ سِـنِّهِ   ولكِـنْ علـى قَـدْرِ المَخِيلَـةِ والأَصْـلِ

عَـزَاءَكَ سـيفَ الدولـةِ المُقْتَـدَى بِـهِ   فَإِنَّـكَ نَصْـلٌ، والشَّـدَائِدُ للنَّصْـلِ[3]

فترديد كلمات بعينها ذات أوزان صرفية وعروضية متطابقة (كرّر [**فإن تك**] في البيت الأول، [**على قدر**] في البيت الثاني، [**نصل**] في البيت الثالث)، أعطى الإيقاع جمالاً، وعمل على توحيد النغمة في سائر الأبيات، فنحن نستمتع بنغمة كل كلمة على حدة، وبسياق الكلمات مجتمعة أيضاً، والتكرار هنا صدى وانعكاس لما يعتمل في ذات شاعرنا من حزن عميق على هذا الطفل، ولما يعتمل في صدر والده سيف الدولة. وما أوصله الشاعر إلينا من معانٍ وجدانية عميقة مؤثِّرة، لم يكن ليصل لو لم يستخدم التكرار.

---

(1) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص115.

(2) انظر: المثل السائر...، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت ـ صيدا، المكتبة العصرية، 1990م، ج1، ص182.

(3) القصيدة 174 ـ الديوان، ج2، الأبيات: 5، 6، 11، ص89 ـ 91. المخيلة: ـ ههنا ـ الفراسة: وهي في الأصل السحابة التي يُرْجَى مطرها.

ـ وفي أحيان أخرى، يكرّر جملاً وتراكيب بأكملها، ويوزّعها توزيعاً متناسقاً على شطري البيت الواحد، أو الأبيات الكثيرة المتتالية:

إنّ القتيـــل مضــــرَّجاً بدموعـــــه مِثْــلُ القَتِيــلِ مُضَــرَّجاً بدمائـــه[1]

يريد شاعرنا ـ عن طريق الصّوت ـ أن يؤكّد على حالة شعورية يعايشها، ويحسّ بها، ويودّ نقلها للمتلقي، فلم يجد خيراً من تكرار العناصر الموجودة في الشطر الأول، ذاتها في الشطر الثاني، مع تغيير كلمة واحدة (**بدموعه ← بدمائه**) هذا التماثل الصوتي والشكلي والدلالي في الشطرين، أحدثَ تناغماً كبيراً وإيقاعاً مموسقاً متوازناً..

ـ كما ذكرنا، في القصيدة التي حللناها في الصورة ـ اللوحة، تكرار شاعرنا التركيب: (**الجمل الاسمية المبدوءة بـ كأنّ**) مرّاتٍ عديدة في أبياتٍ متتالية:

كـــأنّ الفجـــرَ حِـــبٌّ مُسْـــتَزَارٌ يُرَاعِـــي مِـــنْ دُجُنَّتِـــهِ رَقِيبَـــا

كـــأنَّ نُجُومَـــهُ حَلْـــيٌ عَلَيْـــهِ وَقَـــدْ حُـــذِيَتْ قَوَائِمُـــهُ الجَبُوبَـــا

كـــأنّ الجَـــوَّ قاســـى مـــا أُقَاسِـــي فصـــارَ سَـــوَادُهُ فِيـــهِ شُـــحُوبَا

كـــأنَّ دُجَـــاهُ يَجْـــذِبُهَا سُـــهَادي فلـــيس تَغِيـــبُ إلاّ أَنْ يَغِيبَـــا[2]

وقد عزّز هذا التكرار موسيقا النّص، وأسهم في رسم الحركة الشعورية الوجدانية لأبي الطيّب (**حالة السأم والملل**) .. كما نشير إلى أنّ اعتماد شاعرنا التكرار في هذه الوحدات اللفظية المتجانسة يحقّق الإيقاع في الكلام «**بتقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علامات متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي**»[3].

---

(1) القصيدة 1 ـ الديوان، ج1، البيت10، ص87.

(2) القصيدة 29 ـ الديوان، ج1، الأبيات: 11 ـ 14، ص169، 170.

(3) برتيل مالمبرج، علم الأصوات، تحقيق: عبد الصبور شاهين، القاهرة، 1985م، ص199.

إيقاع الجناس:

لا يخدم الجناس الصورة الإيقاعية فحسب، بل إنه يقيم علاقة مع الصورة الشعرية بعامة «**حين يقيم العلاقات بين الدال والمدلول، إنه جناس دائري بين أجزاء الصورة وأجزاء العبارة. وليس جناساً بمفهومه التقليدي تتماهى فيه الكلمات بمعزل عن علاقتها بالشاعر**»[(1)].

- ويرى مبروك المناعي أنّ الإجراء الفنّي الحاسِم الذي يكشف عن براعة المتنبي في استخدام الجناس «**يتمثّل في المماثلة الصوتيّة الداخليّة أيْ جرْس الأصوات وموسيقا المقاطع ممّا يمنح البيت إيقاعَه الخاصّ، وهو إجراءٌ يمكّنه من نشر الموسيقا في حشو القصيدة وجَعْلِها تتمشّى في الأبيات عن طريق تكرار متعمَّد لأصوات أو مقاطع بِعَيْنها متماثلة في الجرْس بصورة يُسهم فيها المبنى في إنتاج المعنى وتكثيف إيحاءاته**»[(2)].

- ونذكر من أمثلة الجناس في شعر أبي الطيّب الزماني - وكثيراً ما يعضده بالطباق - ما يلي:

- صَـحِبَتْني علـى الفَـلاَةِ فَتَـاةٌ   عـادَةُ اللّـوْنِ عِنْـدَهَا التَّبْـدِيلُ[(3)]

ثمة جناس ناقص، فقد اتخذ شاعرنا من الصيغة (**فـ .. اة**) نقطة ارتكاز للتردّد الصّوتي، فبدّل حرفاً واحداً (**التاء باللام**)، ونلحظ أنّ هذا الانتقال من اللام إلى التاء، يجسّد المعنى ويصوّره، فاللام من الأحرف الزلقيّة، تنزلق بسرعة من طرف اللسان، والتاء توحي ***بالرِّقّة والضّعف***[(4)] ممّا يناسب معنى التبديل والتغيير، وعدم الثبات على موقف معيَّن من قِبَل الحبيبة.

- إذا صُلْتُ لم أَتْرُكْ مَصَالاً لِصَائِلٍ   وإنْ قُلْتُ لم أَتْرُكْ مَقَالاً لِعَالِمِ[(5)]

---

(1) الشاذلي البوغماني وتوفيق قريرة، فن القول عند المتنبي، ص92.

(2) أبو الطيّب المتنبي قلق الشعر ونشيد الدهر، ص161.

(3) القصيدة 189 - الديوان، ج2، البيت10، ص152.

(4) انظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص57.

(5) القصيدة 243 - الديوان، ج2، البيت13، ص387.

لنلحظ جمالية التعبير عن الحركة السريعة، وقصر الزمن بين الشرط وجوابه، كذلك فالجناس بين (**صلت، قلت**)، (**مصالاً، مقالاً**) لا نجد تكلّفاً فيه لأنّ شاعرنا ربطه بمعنى البيت ربطاً قوياً.

- ولقد ذَخَرْتُ لِكُلِّ أَرْضٍ سَاعَةً   تَسْتَجْفِلُ الضِّرْغَامَ عَنْ أَشْبَالِهِ
تلقى الوُجُوهُ بها الوُجُوهَ وبَيْنَهَا   ضَرْبٌ يَجُولُ المَوْتُ في أَجْوَالِهِ[1]

ففي الشطر الأول من البيت الأول، كنّى (**بالساعة**) عن قِصَر المدّة التي يستولي فيها على أرض العدوّ وسرعة تمكّنه منها، وهي صورة ذهنية حركية تربط بين الزمان والمكان. وفي البيت الثاني جناس بين (**يجول**)، (**أجواله**)، فهاتان الكلمتان، وإن اختلفتا في المعنى، فقد اشتركتا في ثلاثة من حروفهما (**الجيم، واللام، والواو**) وهذا ما يقرّب بين الصيغتَيْن في مستوى الأداء الصوتي ويُحْدِث في الكلام حال الإنشاد جناساً ناقصاً يتردّد محدثاً إيقاعاً موسيقياً منتظماً..

- وَإِنْ أَسْلَمْ فَمَا أَبْقى ولكنْ   سَلِمْتُ مِنَ الحِمَامِ إلى الحِمَامِ[2]

فجانس بين (**الحمام، الحمام**) جناساً تاماً، بتساوي الحروف وتكرارها، وما يدهشنا في هذا الجناس، أنه يمثّل «**حالة من التقابل على مستوى الصورة بين معنيَيْن في بناء صوتي واحد، يوازيه على مستوى الدلالة اجتماع معنيين متنافرين في ذات واحدة**»[3] هي ذات شاعرنا، فالحمام الأولى - هنا - تمثّل السلامة والنجاة لشاعرنا، والحِمام الثانية تمثّل الهلاك والموت، وقد أكّد الشطر الأول ذلك: (**أسلم، فما أبقى**)، وهكذا تجتمع المعاني المختلفة والمتناقضة في بناء صوتي واحد.

---

(1) القصيدة 175 - الديوان، ج2، البيتان: 10، 11، ص96، 97. يجول الموت: يكثر، أجواله: نواحيه.

(2) القصيدة 251 - الديوان، ج2، البيت40، ص413. أي: «**إن سلمتُ من موتٍ على وجهٍ ما لم أسلم من آخر على وجهٍ ما، وإن سلمتُ من الموت في زمنٍ ما لم أسلم في غيره، إذ الخلد في الحياة ممتنع. وقوله: من الحِمام إلى الحمام لم يُرِد الجنس، ولكنه أراد: من بعض أنواع الحِمام**»/ابن سيده، شرح مشكل شعر المتنبي، ص297.

(3) خالد الوغلاني، صورة الرحيل ورحيل الصورة، ص88.

- **نِقَـمٌ علـى نِقَـمِ الزّمـانِ يصـبُّها   نِعَـمٌ علـى الـنِّعَمِ الـتي لا تُجْحَـدُ**(1)

يستخدم الجناس والطباق معاً ممّا يزيد في موسيقيّة البيت، عن طريق استخدامه التماثل الصوتي بين نِقَم، نِعَم، والتنافر الدلالي ـ في الوقت ذاته ـ بينهما، وقد حاكى صوتُ القاف الدويّ والزمجرة (**وهو من حروف القلقلة**) فناسَبَ إحداثَ أصواتٍ تشابه ما يصدره الممدوح عند غضبه.. أمّا حرف (**العين**)، فهو «**يوحي بالفعالية والإشراق والظهور والسموّ**»(2)، فناسب إيحاؤُه المخمليّ الرّخيم الذي لا يخلو من القوّة والصّفاء(3) صوتَ رضا الممدوح على مُحِبّيه وأنصاره، فَجَعَلَ الصوتَ صدىً للمعنى..

إيقاع العكس والتبديل:

- العكس والتبديل، عرّفه القزويني بقوله: «**هو أن يقدّم في الكلام جزء ثم يؤخّر**»(4).

– إنّ بنية (**العكس والتبديل**) تقوم على ***تكرار الوحدات الصوتية المتماثلة، وتنوّعها في التوزيع السياقي، ولّما كان الإيقاع وثيق الصّلة بالصوت، فإنّ تواتر الصوت وتنوّعه يصبح مفتاح التأثير في الشعر***(5).

ونذكر من أمثلة هذه الظاهرة الصوتية:

ذُكِـرَ الأَنَـامُ لَنَـا فَكَـانَ قَصِـيدَةً   كُنْـتَ البَـدِيعَ الفَـرْدَ مِـنْ أَبْيَاتِهـا

فِي النَّـاسِ أَمْثِلَـةٌ تَـدُورُ حَياتُهـا   كَمَماتِهـا وَمَمَاتُهَـا كَحَيَاتِهـا(6)

---

(1) القصيدة 62 ـ الديوان، ج1، البيت16، ص283.

(2) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص211.

(3) لن نشعر بهذه الإيحاءات النفسية لحرف (**العين**) ما لم ننطقه نطقاً عربياً سليماً، وقد حدّد مخرجه الأستاذ حسن عباس، بعد دراسة معمَّقة، فقطع بأنّ مخرج العين يقع في أول الحَلْق داخلاً كما قال الفراهيدي وابن جنّي والعلايلي/انظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص219.

(4) الإيضاح في علوم البلاغة، ص271.

(5) انظر: ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، ص161.

(6) القصيدة 46 ـ الديوان، ج1، البيتان: 36، 37، ص223.

نلحظ أنّ تماثل وحدة التعبير (**حياتها كمماتها**)، وتنوّعها في السياق (**مماتها كحياتها**)، يعطي إيقاعاً وتنغيماً محبَّباً..

ـ ويقول مخاطباً سيف الدولة:

كُلٌّ يُرِيدُ رجالَهُ لحياتِهِ يا مَنْ يُرِيدُ حياتَهُ لِرِجَالِهِ[1]

فالإيقاع تشكّلَ من تواتر الصوت (**رجاله لحياته، حياته لرجاله**) في صدر البيت وعجزه.

ـ وقد يكثّف شاعرنا تقنية (**العكس والتبديل**)، ويركّزها في شطر واحد، كما في قوله:

صِلَةُ الهَجْرِ لي وَهَجْرُ الوِصَالِ نَكَسَاني في السُّقْمِ نُكْسَ الهِلالِ[2]

هذه الصنعة في الشطر الأول هي جزء لا يتجزّأ من الصورة وتعبّر تعبيراً صادقاً عن ذات شاعرنا وتجربته في تعاقب الهجر والوصال على علاقته بالحبيبة، فهو يطابق، ويعكس المعنى واللّفظ، ونجد تكرار اشتقاق آخر من لفظة (**صلة: الوصال**)، ومن لفظة (**نكساني: نُكْسَ**)، مما يسهم في زيادة المؤثّرات الصوتية النغمية، النابعة أساساً من شعور أبي الطيّب وإحساسه الدائم بكثرة المتصارِعات والمتنافِرات في هذه الحياة..

إيقاع الاستفهام والتعجّب ومساءلة النفس:

كان للاستفهام في شعر المتنبي الزماني دور مهم في أداء المعنى والتعبير عن كوامن نفس المتنبي، كما أسهم ـ بمعانيه المختلفة التي يخرج إليها، مِنْ تعجُّب، أو حزن، أو سخرية، أو إنكار، أو حيرة ودهشة ـ في إعطاء شعره تنغيماً موسيقياً متناسقاً.

ـ ويرى د. تامر سلّوم أنّ ***هناك صراعاً غريباً يتعمّق قلبَ المتنبي إزاء كل شيء، ويظهر ذلك في المواضع التي يستخدم فيها الاستفهام، فإذا نظرنا إلى (التركيب النحوي) للشعر على أنه واهب المعنى وخالقه، وجدنا أنّ الاستفهامَ رمزٌ شائكٌ معقّد يُخرِج المعنى من إسار التحدّد ووحدة الجهة ويثير فيه حاسة الإشكال***[3]..

---

(1) القصيدة 175 ـ الديوان، ج2، البيت39، ص101.

(2) القصيدة 197 ـ الديوان، ج2، البيت1، ص176.

(3) انظر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص164.

ـ يقول شاعرنا، مثلاً:

سُبْحَانَ خالِقِ نفسي! كيف لَذَّتُهَا فيما النُّفُوسُ تَرَاهُ غَايَةَ الأَلَمِ؟
الدَّهْرُ يَعْجَبُ مِنْ حَمْلِي نَوَائِبَهُ وَصَبْرِ نفسي على أحْداثِهِ الحُطُمِ[1]

خرج الاستفهام إلى معنى التعجُّب، ويختلط هذا الشعور مع شعور أبي الطيّب بالإعجاب بنفسه، هذه النفس العظيمة التي لم تبالِ بالصِّعاب، بل إنّ ذاك الشيء الذي يُعَدُّ ـ في نظر الآخرين ـ قِمَّةَ الألم، هو عينُه الذي يُعَدّ ـ في نظر شاعرنا ـ قمّة اللذّة والسّعادة، هذا التضاد بين اللذّة والألم، مع استخدام أسلوب الاستفهام والتعجّب، عَبَّر تمام التعبير عمّا يريد شاعرنا إيصاله إلى المتلقي.. كما أنّ انتقال شاعرنا، وتحوّله عن الإنشاء في البيت الأول، إلى الخبر في البيت الثاني، بما يحمله من تحوّلات في التنغيم الصوتي، وتغيّرات في الإيحاءات والإيماءات النفسية، كل ذلك يُحْدِث نغماً موسيقياً متنوِّعاً..

ـ ويقول أيضاً:

كيفَ الرَّجَاءُ مِنَ الخُطُوبِ تَخَلُّصاً مِنْ بَعْدِ ما أَنْشَبْنَ فِيَّ مَخَالِبَا؟[2]

خرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معنى الحزن والإحساس بالحيرة والتَّعَب والخواء، لكثرة ما لاقاه الشاعر من خطوب الزمان وصروفه.. والمبنى انعكاسٌ لهذا المعنى: إذْ نلحظ سيطرة حرف الخاء (**الخطوب، تخلصاً، مخالبا**)، وهو حرف خصّصه العربي للتعبير عن معاني: «**الخِسّة والتفاهة والبشاعة، والعيوب النفسية والجسدية، لأنّ صوته هو الأصلح للتعبير عن هذه المعاني إطلاقاً**»[3]، وهو ما يتناسب مع رغبة شاعرنا في استبعاد خطوب الزمن والتخلّص منها، ولنلحظ أنه نسبَ إليها البشاعة والشناعة إذ جعلها وحشاً فتّاكاً ذي مخالب قاسية لا ترحم الشاعر.. وفي قوله: (**كيف الرّجاء..؟**) ثمّة تعبير دقيق عن الحزن والحيرة، في الوقت ذاته، والاستفهام هنا مظهر «**يعمِّق الحيرة داخل لحظة الحضور نفسها**»[4]، ونلحظ الموسيقا المتنوّعة، فهي تبدأ مُجَلْجِلة قويّة، إذ تثور نفس شاعرنا الحزينة الحائرة بقوله: كيف..؟ـ وصوت

---

(1) القصيدة 256 ـ الديوان، ج2، البيتان: 36، 37، ص423.
(2) القصيدة 25 ـ الديوان، ج1، البيت7، ص159.
(3) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص181.
(4) د. وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص16.

الكاف من الأصوات التي يقع عليها النَّبر، فلو لُفِظَتْ بصوتٍ عالي النبرة، فهي توحي «**بالضّخامة والامتلاء والتجميع**»[1]، كما توحي «**بالخشونة والحرارة والقوة والفعالية**»[2]ـ، ثمّ لا تلبث تلك الثورة أَنْ تخبو قليلاً وتهدأ، مع بداية الشطر الثاني، حيث تدخل النفس في مناجاة واستبطان داخلي عميق ـ وصوت الميم هنا يوحي بذات الأحاسيس اللمسيّة التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما، من «**الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة**»[3] ـ فنحصل من ذلك على موسيقا هادئة متّزنة، فثمّة تنوّع موسيقي نغمي..

ـ ويقول:

أَحُلْمـــاً نَـــرَى أَمْ زَمَانـــاً جَدِيـــدا؟ أَمِ الْخَلْـقُ فِي شَـخْصِ حَـيٍّ أُعِيـدَا[4]

نجد للاستفهام تأثيراً موسيقياً، أسهم في ذلك التقسيم الموجود في العبارات، وتكرار (**أَمْ**) العاطِفة، إضافة إلى التأثير النفسي الذي يُحْدِثه خروج الاستفهام عن معناه إلى معنى الدهشة المختلطة بكثير من الفرح، والاستبشار بلقاء هذا الممدوح.. كما أنّ الصوت الانفجاري للهمزة التي تتكرّر كثيراً في هذا البيت، ناسب معنى المفاجأة التي وجدها الشاعر، في لقائه أخيراً بأميرٍ[5] يُثْلِج صدره..

إيقاع التصريع:

ويعني التصريع «**جَعْل العروض مقفّاة تقفية الضّرب**»[6].

ـ وتقوم البنية الإيقاعية فيه على تماثل وحدتي العروض والضرب على سبيل المجانسة الإيقاعية بفعل القافية الداخلية ممّا يشير إلى «**نزوع الذات من خلال القافية إلى إبراز حركتها وإعلاء صوتها ضمن سياق الوزن وداخل إطار البنية الإيقاعية غير مكتفية بتلك الإطلالة المنفردة في نهاية البيت**»[7].

---

(1) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص70.

(2) المرجع السابق، ص70.

(3) المرجع السابق، ص72.

(4) القصيدة 68 ـ الديوان، ج1، البيت1، ص301.

(5) هو الأمير بدر بن عمار.

(6) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج2، ص551.

(7) علوي الهاشمي، السّكون المتحرّك، دبي، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992م، ج1، ص311.

ونذكر من أمثلة التصريع في شعر أبي الطيّب الزماني:

- **مَغَـانِي الشّـعْبِ طِيْبَـاً في المَغَـاني بِمَنْزِلَــةِ الرّبِيــعِ مِــنَ الزَّمَـــانِ**[1]

فالتصـريع حاصِل في قولـه /المغـاني ـ الزمـان/ إذْ جـاءَتْ كلمـة (المغـاني =5/5//5/5) في آخـر المصـراع الأول مـن البيـت مثـل قافيـة الضـرب (الزمـان = 5/5//5/5/) في عـدد حروفهـا وفي وزنهـا. وقـد أسـهم هـذا التصـريع ـ إضـافة إلى وظيفته في إضفاء المزيد من الإيقاع الصوتي بين قافية الصدر وقافية العجز ـ في إبراز المعنى وجَلْوِه لمخيلة المتلقي.

- **أَحْيَـا وأَيْسَـرُ مـا قَاسَيْتُ مَـا قَـتَلا والبَيْنُ جَـارَ علـى ضَعْفي وَمَـا عَـدَلاَ**[2]

إنهّا موسيقا تبـدأ صـاخبة قوية بقوله أحيـا؟، ثـمّ تنسـاب في هـدوءٍ ووداعـة: وأيسرُ...، لتعبّر ـ بهدوء ـ عن حال شاعرنا النفسية، فالتصريع: **(ما قتلا، ما عدلا)**، وشـيوع الألفـاظ الـتي تعبّـر عـن الحـزن وخيبـة الأمـل: القَتْـل، والمقاسـاة، والبين والجور والضعف، كلها تتـآزر مـع التصـريع لبيـان الحالـة الوجدانيـة الـتي يعيشها شـاعرنا، والهمزة في بداية الأبيات تقرع الآذان، بقوّتها وشدّتها، فـالنَّفَس ينحبس معها، ثم تُحْدِث صوتاً انفجاريّاً قويّاً عند النطق بها.

- **كَفَـى بِكَ داءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَـافِيَا وَحَسْـبُ المَنَايَــا أَنْ يَكُــنَّ أَمَانِيَــا**[3]

جـاءت هـذه القصـيدة ممثّلـةً نقطـة تحـوّل في حيـاة شـاعرنا، مـن اليُسْـر والانفراج (**عند سيف الدولة**)، إلى الضيق والحـزن والهمّ والغمّ (**عنـد كـافور**)، فجاءت هذه البداية ممثّلة تمام التمثيل لذلك التحـوّل، ومُعبِّـرة عـن الحـزن الثّـائر الـذي انتـاب نفـس المتـنبي. فالتصـريع، يُسـهم في إعـلاء صـوت الـذات، وتجسـيم معاناتها وآهاتها.. وإضافة إلى التصريع، فصوت (**الكاف المفتوحة**) الذي بدأ به أبياتَه، يقرع الأذن، فهـو صـوت انفجـاري[4]، يقـع عليـه النَّبْـر[5]، ثـم يعـود صـوت

---

(1) القصيدة 276 ـ الديوان، ج2، البيت1، ص480.

(2) القصيدة 192 ـ الديوان، ج2، البيت1، ص159.

(3) القصيدة 284 ـ الديوان، ج2، البيت1، ص501.

(4) الحروف الانفجارية هي: **(أ، ب، ت، د، ط، ك، ق)** ويضيف الدكتور إبراهيم أنيس إليها حرف **(ج)** القاهرية / انظر: حسن عبّاس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص49.

(5) النَّبْر، بحسب رأي د. ممدوح عبد الرحمن وعدد من الباحثين، هو مقدار الضَّغْط الذي يوقعه جهاز النطق على المقطع حين يَنْطِقُ به / انظر: المؤثّرات الإيقاعية في لغة الشعر، ==

الكاف يقرع الأذن مرة أخرى في قوله (**بك**)، وكذلك تصنع الهمزة في قوله (**داء**)، (**أن**)، والتاء في قوله (**الموت**)، ثم تهدأ عاطفة الشاعر، في منتصف الشطر، تعبّر عن ذلك الحروف المهموسة: (**الشين، والفاء، والسين، والحاء**)، وما إن يأخذ شاعرنا نَفَساً، ويقف وقفة قصيرة عند ألف المد"[(1)]" في قوله (**المنايا**)، حتى يعود لثورته، قارِعاً بصوته أذن المتلقي، وتعود الأصوات الانفجارية تهيمن: الهمزة في (**أن**)، والكاف في (**يكن**)، والهمزة في (**أمانيا**).

الزمان الموسيقي، ومسارات الإيقاع في شعر أبي الطيّب الزماني :ـ

الشعر فنّ زماني، ولكنّ هذا الفنّ الزماني «**يأخذ الزمان الجاري المتجانس فَيُدْخِل عليه تغييراً صميماً ويجعله غير متجانس إذ يقطعه تقطيعاً تتعاقب فيه الحركات والتسكين والأصوات الطويلة والقصيرة..**»[(2)].

ـ وقد عرّف د. صلاح عبد الحافظ (**الزمان الموسيقي**) بقوله إنّه: «**الوضع الزمني النّاشئ من تتابع الحركات والسّكنات داخل القصيدة مكوِّناً البحر الشعري**»[(3)].

ـ وتكرار هذه الأصوات يُحْدِث إيقاعاً منسجماً في النص الشعري الزماني عند شاعرنا، قد يكون هذا الإيقاع سريعاً أو بطيئاً، وذلك تبعاً لعدد الصيغ التفعيليّة في البيت الشعري الواحد، وفي النّص كلّه، فالإيقاع يتشكّل، مثلاً، من تكرار صيغة (**مستفعلن**) ثماني عشرة مرة، و(**فعلن**) سبع عشرة مرة، وهكذا...

مصر ـ الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1994م، ص102، وانظر قواعد النبر، أيضاً، عند: عبد الرؤوف بابكر السيّد، المدارس العروضية في الشعر العربي، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1985م، ص184 ـ 186.

(1) الأحرف الجوفية أو الهوائية: الألف، الواو الساكنة المضموم ما قبلها، الياء الساكنة المكسور ما قبلها (**الجوف هو فراغ الحلق والفم**) / انظر: حسن عبّاس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص48.

(2) عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ص175.

(3) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: دراسة نقدية نصيّة، مصر ـ الإسكندرية، مطابع جريدة السفير، دار المعارف، د.ت، ج1، ص ط، وانظر أيضاً ص307، 308 من الجزء الثاني: (**دار المعارف، ط1، 1983م**).

ـ وبالرجوع لديوان الشاعر، وبمرور سريع على أوزان قصائده، يمكننا الوصول إلى أنّ البحر الطويل هو المفضَّل لدى شاعرنا، يليه الكامل، يليه البسيط، ثمّ الوافر، فالخفيف، فالمنسرح والرجز، فالسريع.

ـ هذا، وقد توزّعَتْ النصوص الزمانية ـ التي نحن بصدد دراستها ـ على مستويين:

[1] ـ قصائد زمنية تتميّز برحابة المدى الزمني الذي يستغرقه البيت، فطول الوزن ووفرة مقاطعه في معظم نصوصه الزمانية «**يمنحان الشاعر مزيداً من المرونة في التحرّك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعري.. وهذه المقاطع في حقيقتها ليست سوى وقائع زمنية في كلا وجهيها من النطق والاستماع، فإذا تراكمت على هذا النحو كان ذلك إيذاناً برحابة المدى الزمني الذي يستغرقه البيت**»[1]، فالمعاني المحتدمة في ذات شاعرنا «**تتطلّب وزناً عديد التفصيلات ليستطيع حملها بيسر**»[2]، فالقصائد الزمنية التي تمتاز برحابة المدى الزمني، إذاً، هي تلك التي صاغها شاعرنا على البحور المركّبة، وتمتاز هذه البحور ـ غالباً ـ بتمازج تفعيلة سباعية مع أخرى خماسية، كالطويل والبسيط.

[2] ـ قصائد زمنية يكون إيقاع الزمن فيها سريعاً، وهي تلك التي صاغها شاعرنا على البحور البسيطة، والإيقاع السريع للمقاطع المتوالية لهذه البحور يؤدي إلى سرعة الأداء الزمني.

ـ ولاستجلاء معالم (**الزمن الموسيقي**)، سنمرّ ـ سريعاً ـ على نصَّيْن من شعر أبي الطيّب الزماني، يتميّز أحدهما بالإيقاع الزمني السريع، في حين نجد أنّ هذا الإيقاع بطيء، أو أقلّ سرعة، في النص الثاني:

ـ فالنص الأول[3]، قاله مادحاً سيف الدولة، ذاكِراً استنقاذه أبا وائل تغلب بن داود بن حمدان العدوي من أسر الخارجي سنة سبع وثلاثين وثلاثمائة ـ من المتقارب ـ ومطلعه:

---

(1) محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، ص140.

(2) إنعام الجندي، الرائد في الأدب العربي، بيروت، دار الرائد العربي، ط2، 1986م، ص176.

(3) نحيل على موضعه في الديوان، إذ يضيق المقام عن ذكر القصيدة كاملة، وهي القصيدة 172 ـ الديوان، ج2، ص77ـ 84 (**52 بيتاً**).

إلامَ طَمَاعِيَـــــــــــةُ العَـــــــــاذِلِ   ولا رَأْيَ فِي الحُـــــــبِّ لِلْعَاقِـــــــلِ

وسنذكر التقطيع العروضي للأبيات السبعة الأولى من النّص، فقد عبّر هذا التقطيع عن جميع أشكال التقطيع العروضي في القصيدة:

فعـــــولُ فَعُـــــول فَعُـــــولن فَعُـــــلْ   فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل

فعـــــول فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل   فعـــــولن فعـــــول فعـــــولن فعـــــل

فعـــــولن فعـــــول فعـــــولن فعـــــل   فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل

فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل   فعـــــول فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل

فعـــــول فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل   فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل

فعـــــول فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل   فعـــــول فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل

فعـــــولن فعـــــول فعـــــولن فعـــــل   فعـــــول فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل

نلحظ من خلال هذا التقطيع العروضي أنه لم يَخْلُ شطر من زحاف أو علّة، كقَبْض'[1]' **(فعولن)** وتحويلها إلى **(فعول)**، وحذف[2] **(فعولن)** وتحويله إلى **(فَعُل)**.

ويتّضح في هذا النص الإيقاع السريع الذي يتوافق والحالة الشعورية لأبي الطيّب؛ فالوحدات الزمنية فيه: فعولن =5، فعول =4، فعل =3، فالمجموع **(12)** وحدة زمنية موزّعة ـ مع تنوّع شديد في الزحافات والعلل ـ بين تفعيلات هذا البحر، على مدى **(104)** أشطار. والمتقارب بحرٌ «**فيه رنّة مطربة على شدّة مأنوسة**»[3] فهو يصلح للعنف، كما يصلح للرِّفق، وهذا ما نجده فعلاً في مضمون النص، فهو يبدأ بمقدّمة وجدانية لطيفة تعبّر عن حبٍّ دفين يكنّه أبو الطيّب لامرأةٍ ما[4]. وهو يقرّ ـ إذْ يميل إلى هذه الأنثى بالذات ـ أنّه لا رأي له بذلك، وهو المتّصف بالعقل؛ لأنّ الحبّ لا يخضع لقواعد العقلانية. ومنذ البيت

---

(1) إسقاط الخامس الساكن.

(2) إسقاط السبب الخفيف الأخير.

(3) د. جمال الدين زعيتر، موسيقا الشعر من العروض إلى القافية، حركة الريف الثقافية / الفنار الثقافي، مطبعة الأمير، ط1، 2002م، ص195.

(4) ذكرنا أنها خولة أخت سيف الدولة، راجع تجربة الحب.

العاشر، ينتقل للحديث عن فَكِّ سيفِ الدولة أسْرَ أبي وائل، منقذاً إياه من يد الخارجي الجبان، وقد استطاع أبو الطيّب ـ ببراعة ـ أن يُلِمّ بجوانب الموضوع ويصف للمتلقّي، وَصْفاً وافِياً سريعاً شاملاً، جميع مراحل عمليّة فكّ الأَسْر هذه، وكانت تفعيلات البحر المتقارب ـ الذي يتّسم بتقارب أجزاء تفعيلاته بعضها من بعض، إذ تتقارب فيه الأوتاد _ ملائمة تماماً لذلك. ونجد الإيقاع الزمني سريعاً من خلال وفرة المقاطع القصيرة التي تشيع في النص، ونلحظ أنّ تراكيب النص وجُمله قصيرة، وإيقاعها الزمني سريع أيضاً، وتكثر الأفعال والكلمات الدالّة على الحركة والسرعة، مثل: **(زُلْتُم، جَرَتْ، ضَمِنْتُ، دَعَا فسمعتَ، فلبَّيْتَهُ، فأقبلن، يَقُدُّ، يَسْرِي، تركتَ جماجمهم، تفكّ..)**.

فالذات تشعر بالزمن يمرّ سريعاً، وكل شيء يجري من حولها، ومن ثمّ تأتي الجمل والتراكيب والأفعال لتدلّ على هذه السرعة الزمنية: **(خرجْنَ من النَّقع، فلمّا نَشِفْنَ لَقِينَ السِّياط، بِضَرْبٍ يَعُمُّهم، وطَعْنٍ يُجَمِّعُ شُذّانَهُم[1] كما اجتمعت درّة الحافِلِ[2]، فظلَّ يخضّب منها اللّحى فتىً لا يعيد على النّاصِلِ[3]، وعُدْتَ إلى حَلَبٍ ظافِراً كَعَوْدِ الحُلِيِّ إلى العاطِلِ...)**، واللحن في الأبيات يمتاز بالحركة والتنوّع، كما نجد أنّ القافية، أيضاً، أسهمت بدور كبير في إظهار السرعة الزمنية والتدافع، فهي _ هنا _ مؤسَّسة بألف المدّ، وهذا التأسيس لم يؤثّر إطلاقاً على السرعة الزمنية ولم يسهم في إبطائها، نظراً لاندماج هذه القافية مع بقية الكلمات في البيت، وشمولها ـ بالتالي ـ بالطابع العام لهذا البحر الذي يتّسم بالسرعة ووفرة المقاطع القصيرة، ولا ننسى أنّ حرف الروي **(اللام)** من الأحرف الزلقيّة التي تنساب بسهولة، وتتزلق على طرف اللسان، فهي[4] مرتبطة ــ إذاً ــ ارتباطاً وثيقاً بما سبقها، فللقافية قيمة صوتية موسيقية، فهي «**بالذات تُظهر قبح الحرف، لأنّ الشاعر يقف عندها في الإنشاد، كذلك لأنّ هذا الحرف لا يليه حرف آخر فيندمج فيه، ثمّ تكراره في القصيدة كلها.. فتلك العوامل كلّها تتضافر، ومن ثم نجد أنّ القيمة الموسيقية**

---

(1) الشُذَّان: المتفرّقون.

(2) أي: جَمَعَ متفرِّقهم بشدَّته وحصرهم بمخافته كَجَمْعِ الضِّرع لِدَرَّتِه.

(3) النّاصِل: الذي ذهب خضابه.. يعني أنه إذا ضرب إنساناً بسيفه لم يُبْقِ فيه ما يحتاج إلى إعادة الضَّرْبة.

(4) أي القافية.

للقافية في غاية الأهمية، فهي مرتبطة أيضاً بموسيقا القصيدة، فقد تُفْسِدها وقد تُجَمِّلها وتُظْهِرُها»[1]، وقافية شاعرنا هنا جَمَّلَت الموسيقا وزادَتْها رونقاً وبهاءً، وتعبيراً عن السرعة الزمنية، فهي مطلقة، ساعدت شاعرنا على إطلاق مشاعره الحبيسة في حالة الغزل والتلميح بحبه الدفين، كما منحَتْه الرّحابة والسّعة وحرية القول الشعري في حال وَصْفهِ طريقة فَكِّ سيف الدولة أسْرَ ذلك الرجل، فقد اتبع سيف الدولة أسلوب الذكاء والمهارة والسرعة في ذلك.

ـ والنّصّ الثاني[2] قاله مادحاً أبا سهل سعيداً بن عبد الله بن عبيد الله بن الحسن الأنطاكي، ومطلعه:

قد عَلَّمَ البَيْنُ مِنّا البَيْنَ أَجْفَانَا تَدْمَى وأَلَّفَ في ذا القَلْبِ أحزانا

وقد نظمه شاعرنا على البسيط، والبسيط مع الطويل أطول البحور حروفاً على الإطلاق، فلو قمنا بتقطيع الأبيات:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلْ مستفعلن فعلن مستفعلن فاعِلْ

مستفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

ويعطي هذا التقطيع العروضي للأبيات السبعة الأولى، صورةً عن التقطيع العروضي لجميع الأشطار[3]، ونلحظ أنّ شاعرنا لا يكتفي بتنوّع البحور

---

(1) د. صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص291.

(2) القصيدة 268 ـ الديوان، ج2، ص 459 ـ 465، مؤلفة من (**41**) بيتاً.

(3) جاء الشطر عند أبي الطيّب وحدة بنائية عامة يعتمد عليها في تأليف قصائده موسيقياً، وأوّل مَنْ جعل الشطر هو المنطلق في دراسة الإيقاع، حازم القرطاجنّي، إذ يقول عن البحور ذات التفاعيل المزدوجة أو المركّبة: «**فما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها، فهو أَكْمَل الأوزان مناسبة، وما كان متشافع**

==

المركّبة ـ ذات التفعيلات المُنَوَّعة أصلاً ـ بل يزيدها تنوّعاً وغنى عن طريق الإكثار من (**الزحافات والعلل**) فيها، فما أَنْ تأتي التفعيلة الواحِدة على ترتيب زمني معيَّن، حتى تتحوّل إلى غيره.. فنلحظ أَنّ تفعيلة (**مستفعلن**) أصابها الخبن[1] فأصبحت (**مُتَفْعِلن**)، كذلك فتفعيلة (**فاعلن**) أصابها الخبن فأصبحت (**فَعِلن**)، كما أصابها القطع[2] فأصبحت (**فاعِلْ**).

فالوحدات الزمنية فيه: مستفعلن =7، متفعلن = 6، فاعلن = 5، فَعِلن = 4، فاعِلْ = 4، فالمجموع (**26**) وحدة زمنية موزّعة بين تفعيلات هذا البحر على مدى اثنين وثمانين شطراً.

ويمتاز هذا البحر بتوافقه مع الحالة الشعورية التي تميل للهدوء والصّفاء والسّكينة، كما يخدم العاطفة الحزينة التي سيطرت على الأبيات الإثني عشر الأولى من النص.

وتكثر في هذا النص لحظات التأمّل والاستغراق والاستبطان الداخلي، فالذات تشعر بالزمن يتحرّك في إيقاع بطيء، وتأتي الكلمات والجمل والتراكيب الطويلة لتعبّر عن هذا الإيقاع الزمني البطيء: (**أَجْفانا، أَمَلّتُ، لَأَتَاهَتْهُم، فَحَجَّبها، بالواخِدات، قَلْقَلْنَ، لا أستزيدك، قد علَّمَ البَيْنُ مِنّا البينَ أجفانا، أَمَّلْتُ ساعةَ ساروا كَشْفَ مِعْصَمِها، قَمَرٌ يظلُّ مِنْ وَخْدِها في الخِدْرِ خَشْيَانًا، فاليومَ كُلُّ عزيزٍ بَعْدَكُمْ هانا، إذا قَدِمْتُ على الأهوال شَيَّعَني قَلْبٌ إذا شِئْتُ أَنْ يَسْلاكم خَانًا، خفَّ الزّمانُ على أطراف أنمله حتى تُوُهِّمْنَ للأزمانِ أزمانا، كُلُّ وَقْتٍ وَقْتُ نائِلِهِ، ...**).

كما نلحظ كثرة المدود والمقاطع الطويلة في النص، وهذا ما يزيد في بطء الإيقاع، إذْ تسمح هذه المدود للشاعر بالمزيد من الوقفات.

واللحن في الأبيات يمتاز بالثبات والتتابع، فالإيقاع يتدفّق هادئاً، رزيناً، وهو ما يتوافق مع تفعيلات البحر البسيط.

بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافُع أدناها درجةً في التناسب» / منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص267. مُتَشَافِع: أي مُزْدَوِج.

(**1**) إسقاط الثاني الساكن.

(**2**) إسقاط الخامس الساكن وتسكين ما قبله.

أمـا القافيـة، فهـي هنـا مُرْدَفـة، تتكـوّن مـن مقطعـين طـويلين ممـدودين يحملان الارتكاز[1] **(5/5/)**، حيث تتجاوب هذه الألفات الممدودة ـ بأصواتها الليّنة التي تحظى بالقوّة والوضوح وطول مداها الزمني ـ مع دلالة السياق فنشعر بالامتداد الزمني والنفسي، وقد اختار شاعرنا حرفَ الروي **(النون)** هنا، وهـي صوت هَيَجانيّ «**ينبعث من الصّميم للتعبير عفوَ الفطرة عن الألم العميق**»[2]، ولذلك كان الصّوت الرّنّان ذو المخرج النوني، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويـف الأنفـي « **أصـلحَ الأصـوات قاطبـة للتعـبير عـن مشـاعر الألم والخشوع**»[3]. وقد حَفِلَتْ أبيات النص بمعاني الاغتراب والحزن:

(وهكـذا كنـتُ في أهلـي وفي وطـني   إنَّ النّفـيسَ غريـبٌ حيثُمـا كانـا)

فالقافيـة، هنـا «**ظـاهرة إيقاعيّـة ولحنيّـة تعبّـر عـن مواجهـة الحـيرة والاغـتراب**»[4]، فالبنـاء الإيقـاعي، إذاً، لا يخلـو مـن إحسـاس شـاعرنا بالغربـة، وكما يقول **(كولردج)**: «**إنّ عناصر الوزن مدينة بوجودها إلى حالة من الانفعال الزائد، ينبغي للوزن ذاته أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية**»[5]، ويـرى **(ريتشاردز)** ***استحالة فصل الإيقاع أو الوزن عن التأثيرات العاطفية***[6]..

ـ مِمّـا سـبق، نجـد الموسـيقا في الـنص الأول أسـرع وأكثـر تـواتراً وتـدَافُعَاً وانسيابيّة منها في النص الثاني، أمّا النص الثاني فموسيقاه هادئـة رزينـة، لا صـخب ولا ضـجيج، أشـبه بحالـة تأمُّليّـة هادئـة. ولـو قارنّـا الوحـدات الزمنيـة في النّصَّـيْن، لوجـدناها في الـنصّ الأول **(12)** أقلّ بكـثير مـن الوحـدات الزمنيـة في الـنص الثـاني **(26)،** وهذا ما يُفَسِّر سرعة الإيقاع في النص الأول وبُطْأَه في الثاني..

---

(1) يـرى د. تـامر سـلّوم أنّ المقـاطع الطويلـة هـي الـتي تحمـل الارتكـاز، وتعـدِّل مـن البنيـة الإيقاعيـة لتخلـق تشـكُّلاً إيقاعيـاً جديـداً / انظـر: نظريـة اللغـة والجمـال في النقـد العربي، الصفحات: 43، 49، 50، 53.

(2) حسن عبّاس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص160.

(3) المرجع السابق، ص160.

(4) د. تامر سلّوم، نظرية اللغة والجمال..، ص321.

(5) د. محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص175.

(6) مبادئ النقد الأدبي، أ. أ ريتشاردز، ترجمة محمد مصطفى بدوي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م، ص190.

ـ فالإيقـاع في شـعر أبـي الطيّـب، إذاً، تنـوَّعَ مـا بـين إيقـاع سـريع متـدافِع متدفّق، وإيقاع هادئ رزين، ممّا يؤكّد ما ذكرناه سابقاً عن براعة أبي الطيّب في اختيار موسيقاه، وَجَعْلِها صدىً صادِقاً لما يعتمل في ذاته ووجدانه..

ـ كمـا وجدنا أنّ المسـار الإيقـاعي الـزمني للقصـائد اسـتطاع أن يعبّـر عـن وجـود علاقـة وطيـدة بـين حركـة الـزمن، والإيقـاع، وكمـا يقـول (**غاسـتون باشلار**): «**يمكن للإيقاع.. أَنْ يقدّم العلامات الحقيقيّة لفلسفة جدليّة للزمن**»[1].

التلوين الموسيقي النغمي:

ـ كـثيراً مـا حـاول شـاعرنا كسـر الـنّمط العروضـي المعـروف، فعمـد إلى التنويـع في موسـيقاه ـ كمـا أشـرنا في الفقـرة السـابقة ـ، عـن طريق الزحافـات والعلـل، والإكثـار منهـا، بمـا يـتلاءم وتجربتـه الشـعرية، ومحاولـةً منـه للتجديـد والتغيير..

ـ وبفضل هذا التغيير في تفعيلات البحر الواحد، تنشأ من هذا البحر ألوانٌ إيقاعية مختلفة النغمات.

ـ فمـن البحـور الشـعرية الـتي أبـاح فيهـا الكـثير مـن الزحافـات والعلـل (**الكامل**)، حيث استخدم زحاف الإضمار[2]، وهـذا النـوع مـن الزحـاف، كمـا يقول أبو العلاء المعرّي: «**كثيرٌ جدّاً في شعره من الوزن الكامل**»[3]، كمـا في قوله، مثلاً:

سِـــرْ حَـــلَّ حَيْـــثُ تَحُلُّـــهُ النُّـــوَّارُ ... وأَرَادَ فيـــــكَ مُـــــرَادَكَ المِقْـــــدَارُ
وإذا ارْتَحَلْـــتَ فَشَـــيَّعَتْكَ سَـــلامَةٌ ... حَيْـــثُ اتّجَهْـــتَ وَدِيمَـــةٌ مِـــدْرَارُ
وَأَرَاكَ دَهْـرُكَ مـا تُحَـاوِلُ في العِـدَى ... حتّـــى كـــأَنّ صُـــرُوفَهُ أَنْصَـــارُ
وَصَـــدَرْتَ أَغْـــنَمَ صـــادِرٍ عَـــنْ مَـــوْرِدٍ ... مَرْفُوعَـــةً لِقُـــدُومِكَ الأبصَـــارُ

---

(1) جدلية الزمن، ص151.

(2) تسكين الحرف الثاني المتحرك.

(3) الأوزان والقوافي في شعر المتنبي (**رسالة مخطوطة لأبي العلاء المعري**)، تحقيق: محمد طاهر الحمصي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق (**مجلة المجمع العلمي العربي سابقاً**)، تشرين الأول 1982م، المجلّد57، الجزء الرابع، ص605.

أنـتَ الـذي بَجِـحَ الزّمـانُ بـذِكْرِهِ   وتزيَّنَـتْ بحَدِيثِـهِ الأَسْـمَارُ
وإذا تنكّـرَ فالفَنَـاءُ عِقَابُـهُ   وإذا عَفَـا فَعَطَـاؤُهُ الأَعْمَـارُ

إلى آخر النص[1].

وتقطيع هذه الأبيات على النحو التالي:

مُتْفـاعلن مُتَفَـاعلن متْفاعِـلْ   مُتَفَـاعلن مُتَفَـاعلن متْفاعـل
مُتَفَـاعلن مُتَفَـاعلن مُتَفَـاعلن   متْفـاعلن مُتَفَـاعلن متْفاعـل
مُتَفَـاعلن مُتَفـاعلن مُتَفـاعلن   متْفـاعلن متَفَـاعلن متْفاعـل
متفـاعلن متفـاعلن متْفـاعلن   متْفـاعلن متَفـاعلن متْفاعـل
متْفـاعلن متَفـاعلن متَفـاعلن   متَفَـاعلن متَفـاعلن متْفاعـل
متَفَـاعلن متَفـاعلن متَفـاعلن   متَفـاعلن متَفـاعلن متْفاعـل

: إلى آخر الأبيات.

لم يكتف شاعرنا بالإكثار من زحاف الإضمار في (**متَفاعِلن**)، فتصبح (**متْفاعلن**)، بل أكثر أيضاً من زحاف القَطْع[2]: (**متَفاعلن ← متْفاعِلْ**)، ونوَّعَ تنويعاً كبيراً في توالي هذه التفعيلات على مدى أشطر القصيدة، فلكلّ شطر بناؤه المميَّز، الذي قد يتكرّر ـ بالطريقة ذاتها[3] ـ بعد عدّة أشطر. وقد ذكرنا سابقاً أنّ الشطر عند أبي الطيّب جاء كوحدة بنائية عامة يعتمد عليها في تأليف قصائده موسيقياً.

هذا التنويع في التشكيل الإيقاعي يتواءم والحالة النفسية القَلِقة التي كان عليها شاعرنا لحظةَ قولِه الشعري هذا، فقد قال هذه القصيدة حين سألَه سيف الدولة مرافقتَه لنصرة أخيه ناصر الدولة، وكان على المتنبي إظهارَ عذره، فهو مخيَّر بين أمرَيْن أحلاهما مُرّ: فهو مُضْطَرٌّ للَّحاق بعياله وتفقُّد أحوالهم، وقد تعاظم شوقهم إليه، وفي الوقت ذاته، هو راغِب بمرافقة سيف الدولة، فبصُحْبَتِه

(1) تابع بقية النص في ديوان الشاعر، وهي القصيدة 90 ـ الديوان (**15 بيتاً**)، ج1، ص365، 366.

(2) إسقاط آخر الوتد المجموع، وتسكين ما قبله.

(3) أي بالترتيب ذاته للتفعيلات.

يطيب له كلُّ ماء، وتوافقه كل أرضٍ حتى كأنها داره، ولكنه سيبقى قَلِقاً مشغول البال، نظراً لحاجة عياله الماسّة إليه. فشاعرنا لجأ إلى هذا النوع من كَسْرِ النِّظام للمواءمة بين الإيقاع ومقتضيات الشعور، كما وينعكس كسر النظام هذا على المستوى الدلالي، ويتفاعل معه، إذْ نلاحظ المفارقة والتضاد بين **(يعزّ، يذلّ)**، **(العِدى، أنصار)**، **(صادر، مورد)**، **(تتكّر، عفا)**، كذلك التبادل بين الممدوح والزمان في الفاعليّة: **(وأراك دهرك ما تحاول في العدى، حتى كأنّ صروفه أنصارُ)**، **(أنتَ الذي بَجِحَ الزمان...، وإذا تنكّر فالفناءُ عقابه..**[1])، وهو تبادلٌ يزيد من صعوبة اعتذار المتنبي، فتلكّؤه عن المسير مع هذا الرجل الذي قيّده بإحسانه، وكان له ظِلاً ظليلاً، قد يقلبُ الأمرَ عليه رأساً على عَقِب، فيغضب عليه الأمير ويبطش به.. فتوتّر شاعرنا النفسي لا يَخْفى، وهو الذي صرَّح بلفظة **(القلق)** مضافة إلى ضمير المتكلّم: **(قَلَقي / البيت الثالث عشر)**.. كلّ ذلك يدلّنا على مدى التفاعل بين الشكل الخارجي والداخلي «**بحيث يتحوّل كلٌّ منهما إلى الآخر في حركة تبادليّة مستمرّة**»[2]، فالمستوى الإيقاعي «**لا يتمّ بمعزل عن بقية المستويات الأدائيّة، ومن ثمّ قد تفرض هذه المستويات نوعاً من صدْع - أو لنقلْ ترويض - الإيقاع بحيث ينسجم تماماً مع غيره من عناصر البنية الشعرية**»[3].

- كما أكثر - بصورة ملحوظة - من زحاف **(الخبن)** في البسيط، كما في قوله، مثلاً:

أَجَابَ دَمْعِي وَمَا الدّاعِي سِوَى طَلَلٍ   دَعَا فَلَبَّاهُ قَبْلَ الرَّكْبِ والإبِلِ

ظَلِلْتُ بين أُصَيْحَابي أُكَفْكِفُهُ   وَظَلَّ يَسْفَحُ بين العُذْرِ والعَذَلِ[4]

إلى آخر القصيدة.

---

(1) فإذا غضب سيف الدولة على قوم عاقبهم بالهلاك والاستئصال، وإذا عفا عن العقوبة ترك القتل، فكانت الأعمار عطاءً منه ونوالاً.

(2) د. محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، ص21.

(3) د. محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، ص17.

(4) القصيدة 178 ــ الديوان، ج2، ص106 ــ 115. ومواضع الخبن: أجاب، دعا، بين أصيحابي، يسفح، ويستمر هذا الخبن في جميع أبيات القصيدة.

هذا الزّحاف لم يؤثّر على موسيقا القصيدة، بل سمح لشاعرنا بالتعبير عن ذاته، وعن شعوره بالاغتراب، والعزلة، والخواء..

المسار الإيقاعي للمقاطع الطويلة والقصيرة:

استطاع شاعرنا أن يعبّر عن تجربته عَبْرَ توالي المقاطع الطويلة والقصيرة، التي تناسَبَتْ قياساتها الزمنيّة مع عُمْق معاناته، فقد يُكثر أبو الطيّب من المقاطع الصوتية الطويلة، ثم يغيّر المسار، ويحوّله إلى غَلَبة المقاطع الصوتية القصيرة، هذا التحوّل والتغيّر في زمن الإيقاع ومدّته، يعكس الحالة الشعورية الداخلية لشاعرنا، يقول مثلاً:

أَصَخْرَةٌ أَنَا؟ مالي لا تُحَرِّكُني هذي المُدَامُ ولا هَذِي الأَغارِيدُ[1]

إنّ قارئ النص يستطيع أن يدرك من القراءة الأولى سرعة الأداء في الشطر الأول وبُطْأَه نسبياً في الثاني، لأنّ المقاطع الطويلة في الشطر الأول أقلّ منها في الشطر الثاني.. غير أنّ البيت كلّه يشترك في كثرة الوقفات والسكنات، فالإيقاع، إذاً، يبدأ سريعاً ثم يأخذ بالتباطؤ، اعتباراً من الوقفة الزمنية عند كلمة (**أنا**)، هذا التغيّر في الإيقاع يعبّر عن التوتّر الداخلي الذي تعيشه ذات شاعرنا. ولو حاول المتلقي قراءة البيت، مستشعراً الحالة النفسية الداخلية لأبي الطيّب لحظةَ قولِه هذا البيت، لبدأ بنبرةٍ عالية للصوت: (**أصخرة أنا؟!**)، ثم تنخفض حدّة الصوت وقوّته، مع قراءته: (**مالي لا تحرّكني**)، ومع شيوع الأحرف المهموسة بصورة أكبر في الشطر الثاني، تنخفض حدّة الصوت أكثر فأكثر[2]، ولهذا، فالإيقاع والمعنى «**يتبدّلان مع الأنفاس وحركة القلب**»[3]. ـ ويقول:

---

(1) القصيدة 83 ـ الديوان، ج1، البيت7، ص335.

(2) يقع النبر في هذا البيت على حرف الخاء في (**أصخرة**)، ثم على حرفي الراء والكاف في (**تحرّكني**)، والتنغيم يتّضح عند قراءة (**أصخرة أنا؟!**)، فالمقاطع في أي لغة «لابدّ أن تستغرق كمّاً من الزمن في النطق بها؛ فالتنغيم يساعد على إظهار حالات التكلم، من إخبار أو استفهام أو تعجب وغيرها، والنَّبْر يساعد على إبراز ما يعتبره المتكلم الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة»/د. ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ص111.

(3) د. تامر سلّوم، أسرار الإيقاع في الشعر العربي، سورية ـ اللاذقية، دار المرساة، ط1، 1994م، ص252.

فـــلا عَبَـــرَتْ بـــي ســـاعَةٌ لا تُعِزُّنـــي   ولا صَـحِبَتْني مُهْجَـةٌ تَقْبَـلُ الظُّلْمَـا[1]

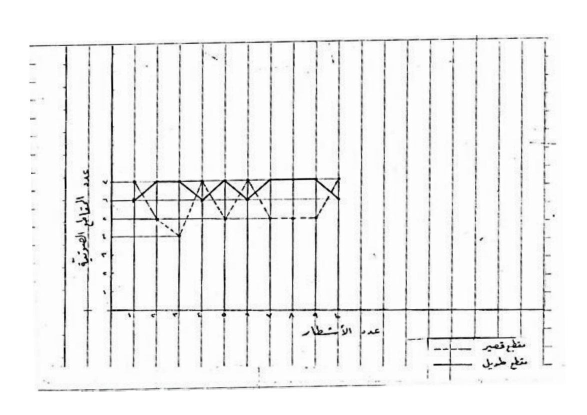
فالإيقاع الزمني يحافظ ـ هنا ـ على درجة واحدة متوسّطة، من حيث سرعة الأداء، والنَّبْرة العالية الموحَّدة في البيت كلّه.. وهذا يعود إلى أنّ شاعرنا، هنا، متصالح مع نفسه، يعرف ما يريد، فهو قد قرّر قراراً مسبقاً بأنه لن يضيّع وقتَه الغالي الثّمين، فكلّ ساعة يجب أن تضيف جديداً إلى مشروعه، كما أنّه لن يقبل الضَّيْم، على أيّ صورةٍ كان، ومن أيّ أحدٍ كان، حتى لو كان قلبُه الذي يخفق بين جنبَيْه.

كما أنّ المقاطع الطويلة متعادِلة تقريباً في كلّ شطر، وكذلك القصيرة.. ولنلحظ انتهاء كلِّ تتابُعٍ للحركات بسكون (**فَلا عَبَرَتْ، ولا صَحِبَتْني..**)، وهذا يجسِّد حسّ الثّبات الإيقاعي المُشار إليه، ويؤكّده، لأنّه يأتي «**عن طريق الألِفَات الصّاعدة علوّاً، والثابتة في انبثاقها الصوتي بعد صعودها الأول**»[2].

ـ ويَظْهَر التغيُّر في المسار الصوتي للمقاطع الطويلة والقصيرة، واضِحاً، جَلِيّاً، فيما لو تابعناه في نصٍّ كامل.

ـ والشكل البياني التالي، يبيّن المسار الإيقاعي لتتابع المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة، في المقطّعة التي درسناها في الصورة ـ اللوحة، ومطلعها:

وطـــــائرةٍ تَتَبَّعُهـــــا المنايـــــا   علـــى آثارِهـــا زَجِـــلُ الجنَـــاحِ[3]



(1) القصيدة 242 ـ الديوان، ج2، البيت34، ص385.

(2) د. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1981م، ص89.

(3) انظر المقطعة في الديوان ج1، ص 239، 238

نلحظ أنّ المنحنى الذي يمثّل المقاطع الصوتية الطويلة يتتابع تتابعاً شبه منتظم طوال المقطعة، في حين يتأرجح المنحنى الذي يمثّل المقاطع القصيرة بين بلوغ قمّة المسار الصوتي **(الرقم7)** أو الهبوط إلى أدنى نقطة فيه **(الرقم4)** وذلك يتناسب مع سرعة الأداء الحركي للنص، فكلما زادت المقاطع الصوتية القصيرة، ازدادت سرعة الأداء الصوتي، وبالتالي سرعة الإيقاع.

كما نلحظ أنّ إيقاع الصوت في الشطرين **2، 3** يتتابع بصورة منتظمة بالنسبة للمقاطع الطويلة، في حين ينكسر هابطاً، بالنسبة للمقاطع الصوتية القصيرة. كما يلفت انتباهنا أنّ الأصوات، من الشطر الرابع وحتى الشطر السادس، تتتابع في تشكيل هندسي منظّم ومتناظر ودقيق، وهذا التشكيل بدوره متناغم مع المعاني الواردة في هذه الأشطر، فالعاطفة هادئة، مستقرّة، نوعاً ما، حيث يمضي الشاعر واصِفاً تفاصيل قوّة جسد البازي وتسيطر عاطفة الإعجاب ـ هنا ـ ونلحظ، أخيراً، أنّ إيقاع الصوت مستقيمٌ، وذو مستوىً صوتيٍّ موحّدٍ في الأشطار السابع والثامن والتاسع، فهو يمضي بطيئاً في هذه الأشطار الثلاثة التي تتساوى فيها المقاطع الطويلة والقصيرة معاً، ثمّ يصعد المنحنى الممثّل للمقاطع القصيرة إلى أعلى مستوى له، في الشطر العاشر والأخير، معبِّراً عن ارتفاع نبرة صوت أبي الطيّب، وزيادة سرعة الإيقاع إلى أعلى حَدٍّ وصل إليه في المقطعة. وهذه السرعة للإيقاع تتناغم والدَّفْعة الشعورية التي يعبّر عنها هذا الشطر، فهي متلائمة تماماً مع شدّة حِرص النفس البشرية على الوصول إلى الفوز والنّجاة والبقاء..

ــ مما سبق، ندرك أنّ الإيقاع الصوتي الذي تمثّله المقاطع القصيرة والطويلة، قد يسير بصورة متدرِّجة منتظمة، وقد لا يسير في خط منتظم أو مرتَّب، بل يصعد في بعض الأشطار، ويهبط في البعض الآخر، وفق الدّفقات والحالات الشعورية للمبدع..

وبالطريقة ذاتها، يمكننا رسم المسار الإيقاعي للأصوات المجهورة والمهموسة في أيّ نصّ شعري، مُحَدِّين عدد تكرار كلّ من هذه الأصوات بدقّة[1]، ففي هذا النصّ، ذَكَرْنا أنّ الأصوات المهموسة هي التي تهيمن، وهو

(1) معظم الدراسات اللغوية تُجْمِع على أنّ الأصوات المهموسة هي: **(س،ك، ت، ف، ح، ث،هـ، ش،خ، ص، ط)**، والمجهورة هي: **(ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، ي، و)** / انظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهندسة الصوتية الإيقاعية في ==

ما يتناسب مع رسم الحركة النفسية الحزينة، التي تراقب مشهد اغتيال حياة تلك الحجلة البريئة بأسف وقلق بالغ، يستحضر مأساة الإنسانية جمعاء في كل زمانٍ ومكان..

- نصل، ممّا سبق، إلى أنّ الحركة الإيقاعية للنصّ الشعري الزماني عند المتنبي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمواقف الوجدانية المختلفة، والأحوال النفسية لأبي الطيّب..

— وهكذا نجد أنّ صور أبي الطيّب الزمانية: المجازية والحقيقية والإيقاعيّة، إنّما هي انعكاس لروحه، وذاته — بآلامها وآمالها — ورؤاه الفكرية، ولتجربته العميقة في الزمن والحياة.. وكما يقول د. صلاح عبد الحافظ، فصورة شاعرنا المتنبي «**صورة خالدة أبديّة، تحلّق في آماد الجمال وتسبح في أغوار النفس الإنسانية، تُخْرِج خبايا الصّدور والنزعات الدّفينة، وتسمو عن الانفعالات السطحية، تمزج بين المتناقضات**»[1].

النص الشعري، القاهرة ، مركزالحضارة العربية2000م ،ص162.

(1) الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص221.

الخاتمة

نتائج البحث :

أمّا أهم النتائج التي توصّل إليها هذا البحث :

- إنّ سمات شخصية أبي الطيب، وظروف نشأة هذا الشاعر، واضطراب الحياة في عصره، لها أثرٌ كبير في إحساسه بالقلق والغربة، وشدة وطأة الزمن عليه، والإحساس بعقمه وفراغه.. ممّا طبع شعرَه بطابع الحزن والتمرّد والثورة، والشكوى من الدهر والأيّام والنّاس.
- المعاني الفلسفية والزمنية التي يزخر بها نصّ المتنبي الشعري، تشدّ المتلقي، وتعطي إبداع أبي الطيب قيمة مضاعفة، فلم يكن المعنى الشعري للزمن أو الدهر هو الوحيد في شعره، بل ثمّة معانٍ ودلالات فلسفيّة، وعلميّة، ودينيّة، ووجوديّة، وصوفيّة.. وميزةُ استخدامِ أبي الطيّب لهذه المعاني والدلالات، جميعاً: رَبْطُه بينها وبين حالته النفسية، ومشاعره وانفعالاته، واستخدامه الرمز والإيحاء استخداماً مُوفَّقاً، بحيث يغدو المعنى الحقيقي الموضوعي للزمن ـ في سياقه ـ معنىً شعرياً..
- إنّ للموضوع وللسياق، أثر فاعل في تشكيل ملامح قضية الزمن التي ظهرت في شعر أبي الطيب، فالزمن يدخل ـ بنسب متفاوتة ـ في معظم الموضوعات والمضامين التي تشكّل شعره : (المدح، الغزل والنسيب، التأمّلات، الرثاء، الشّكوى، الفخر، التمرّد والثورة، الهجاء)، غير أنّ ثمّة عاملاً مشتركاً للزمن في معظم هذه القضايا المضمونية، هو القوّة، والضّعف، والتأثير، والتأثّر، وهذا ما قادنا إلى دراسة علاقات الزمان ضمن النّص الشعري عند المتنبي، ووجدنا ـ في النهاية ـ أنَّ الحالات التي صوّر فيها شاعِرُنا نفسَه متأثّراً بالزَّمان، أقلُّ بكثيرٍ من الحالات التي صوّر نفسَه فيها مُؤَثِّراً، والأمرُ ذاتُه ينطبق على الممدوح، ممّا يدلّ على تشبُّع شاعرنا بفلسفة (القوّة) وحبه لها، واحترامه للقوي الذي يأخذ حقّه بيده، ولا يرضى بالظُّلم والضَّيْم. كما أنّ

علاقات الممدوح والزمان يمكننا أنْ نردَّها ـ بسهولة ـ إلى علاقات الشاعر والزمان، لأنّ شاعرنا كان يماهي بين صورة الممدوح وصورته، ويرى ذاتَه مُتَجَسِّدةً في ممدوحِه المثال الذي يحوز على إعجابه..

- وفّر الترابط بين الزمان والمكان أرضية خصبة للنص الشعري ، وقد أدّى الالتحام بينهما إلى إثراء المستوى الفني وتخصيبه ، وقراءة الزمان داخل المكان –(ظهر ذلك في قراءتنا للزمن الطللي ، الذكريات ، زمن التجربة ، زمن التقلّب المستمر ، الفجوة الزمنية) - كشفت عن تأثيرات الزمان المتوارية خلف أستار المكان .وإنّ جدليّة الزمان والمكان من الجدليات الفلسفية التي عُني شعر المتنبي بها ، ولا يمكن أن نفصل احدهما عن الآخر .
- إن جدلية الحضور والغياب فيما يخصّ الزمان والمكان تعكس جدلية الواقع حسب رؤية الشاعر، فتجلت هذه الجدلية من خلال الاستدعاء للأزمنة والأمكنة التي بقيت حاضرةً في ذاكرته ووجدانه، حيث يسعى من خلال التذكر إلى إعادة بناء علاقته مع تلك الأماكن ، لاستحضار بعض تفاصيلها وذلك بقصد ما تنطوي عليه من قيم ودلالات وجودية وفلسفية تساعده على الانسجام مع ذاته ، وخلق التواصل بين حاضره وماضيه ، فاسترجاع الماضي عامل مهم لفهم الحاضر ، فمن هذا الجانب تحضر الأبعاد الزمكانية الماضي والحاضر والمستقبل ، ويدور الشاعر في بوتقتها .
- مثّلت الغربة ، وجدلية الحياة والموت عناصر زمكانية ، وعكست فلسفة الشاعر ورؤيته الذاتية ، ولم يستحضرها الشاعر ويؤكد عليها لمجرد زينة فنيّة ، بقدر ما تشكل بعداً متحركاً ، وحقيقة حية داخل الذات الإنسانية.
- استطاع شاعِرُنا أنْ يُطَوِّعَ اللغة تطويعاً فريداً لتصوير تجربته في الحياة، وعلاقته بالزمن والحياة والأحياء، وقد ظهرت شعريّة النصّ الزماني عنده، من خلال تشكيله لمادّة شعره تشكيلاً خاصّاً، ومن براعته في الدلالة على مراميه، ولجوئه إلى الانزياح في أحيانٍ كثيرةٍ، وقدرته على لَفْت انتباه المتلقّي، وتحريك مشاعره وأحاسيسه، وإشراكه في العملية الإبداعية..
- استطاع أبو الطيّب أنْ يستغلّ فكرة الزمن في بناء لوحاته استغلالاً فنيّاً

مُرْهَفَاً نافِذاً، كما مزج مَزْجاً موفَّقاً، بين المكوِّنات الحسيّة، والذهنيّة، في معظم صوره الزمانية، لتنتج لديه، في النهاية، صورة ذهنيّة عميقة، متنوِّعة المعاني والدّلالات..

- نجح شاعرنا في كَسْرِ الإيقاع التقليدي المتعارف عليه، فعمد إلى التنويع في موسيقاه، عن طريقِ الزّحافات والعِلل، والإكثار منها، بما يتلاءم وتجربته الشعرية، ومحاولةً منه للتجديد والتغيير. وقد تنوَّع الإيقاع في شعره الزماني، مابين إيقاع سريع متدافِع متدفِّق، وإيقاعٍ هادئ رزين، وفْقاً لما يعتمل في ذاته ووجدانه.. فالحركة الإيقاعيّة للنص الشعري الزماني عند المتنبي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمواقف الوجدانية المختلفة، والأحوال النفسية لأبي الطيب..
- نصّ المتنبي الشعري ثريّ، قابل للتأويل، ينفتح على قراءاتٍ وتأويلاتٍ مختلفة، وهو قادر على إعطائنا المزيد مع كل قراءة جديدة. وقد لَمَسْنا ذلك في قراءتنا ـ مثلاً ـ للبيت الشعري: (**أصخرةٌ أنا...**) على مدى هذا البحث..
- أظْهَرَ شاعِرُنا قُدْرَةً وبراعَةً، في التفكير فيما هو متناقِض، والعمل على مَزْجِه وتوحيده، مُجَسِّداً لنا ـ في النِّهاية ـ الصِّراع والتّناقُض بين ذاتِه، وبين العالَم..
- ومن النتائج المُهِمَّة التي أودّ التنويه بها، أهميّة أنْ يفيد الباحث من معطيات النظريّات العلميّة والفلسفيّة، ولا يكتفي بمعطيات النظريّات الأدبيّة والنقديّة. في تأصيلِ لمنهج يمكن أن نسميه: المنهج (**الأدبي ـ العلمي**)، خاصّة حينما يتناول الباحث شعراً فيه أفكار ذهنية، ذات طبيعة علمية فلسفية، كالزمن، وغيره..
- ومن تلك النتائج، أيضاً: مِنَ المُجْدِي أن نفيد من نتاج النّاقد الذي عاصرَ الشاعرَ ذاتَه موضوع الدراسة، فقد حاولت الباحثة ـ على تواضع هذه المحاولة ـ أن تفيد من النتاج النظري الفلسفي والأدبي للعلّامة أبي حيان التوحيدي، الذي عاش في القرن الرابع الهجري الذي عاش فيه شاعرنا، فعن طريق هذه الدراسة، قد يخلص الباحث إلى نتائج مهمّة، نظراً لوجود أرضية مشتركة ـ بين الشاعر والناقد ـ من الفكر والمعرفة ونتاج العصر ذاته..

- يكفي هذه الدراسة - على تواضعها - فخراً أنها حاولت الولوج إلى عالم المتنبي، هذا الشاعر الذي لم يكن شاعر القرن الرابع الهجري فحسب، بل هو شاعر الإنسانية جمعاء، فمواقفه من الزمن والدهر والكون والناس، بصورة عامّة، مواقف إنسانية وجدانية، تصلح لتكون تجربة يعايشها الإنسان - في كل زمان ومكان - ويتفاعل معها تفاعلاً عميقاً، فيشعر بنفسه إنساناً بكل ما تحمل كلمة الإنسانية من معان ودلالات.. فالفهم المتزايد لهذا الشعر، يجلب مزيداً من
الاستبصار في أنفسنا وفي طبيعة الزمان..

المصادر والمراجع

[أ]ـ المصادر.

- القرآن الكريم.
- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد (**ت 637 هـ**): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:

ـ تحقيق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، ط1، 1962م.

ـ تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، صيدا ـ بيروت، المكتبة العصرية، 1990م.

- الأزهري، أبو منصور محمّد بن أحمد: تهذيب اللغة، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، القاهرة، مطابع سجل العرب / الدار المصرية للتأليف والترجمة، (**د.ت**).
- ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد (**المصري**)، (**ت 654 هـ**): تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق د. حفني محمد شرف، القاهرة، 1995م.
- الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط7، 1983م.
- البديعي، يوسف: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق:مصطفى السقّا، محمد شتّا، عبده زيادة عبده، مصر، دار المعارف، 1963م.
- بردي، ابن تغري، النجوم الزاهرة، تحقيق: د. جمال محمد محرز، الأستاذ فهيم شلتوت، المؤسسة المصرية للتأليف، 1971م.
- البغدادي، أبو البركات: المُعْتَبَر في الحكمة، حيدر آباد الدكن، ط1، 1358هـ.
- البغدادي، الخطيب (**أبو بكر أحمد بن علي ت463 هـ**): تاريخ بغداد أو مدينة السلام، بيروت، دار الكتاب العربي، دار الكتب العلمية، (**د.ت**).
- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (**ت 502 هـ**): الموضِح في شرح شعر أبي

الطيب المتنبي، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2000م.

- التبريزي، الخطيب: الإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه، تحقيق: فخر الدين قباوة، حلب، دار القلم العربي، ط1، 1999م.
- التهانوي، محمد علي: كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم د. رفيق العجم، تحقيق: د. علي دحروج، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996م.
- التوحيدي، علي بن محمد (**أبو حيّان**)، (**ت 400 هـ**):

ـ الإشارات الإلهية، تحقيق: د. وداد القاضي، بيروت، دار الثقافة، 1973م.

ـ الإمتاع والمؤانسة، صحّحه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، (**د.ت**).

ـ المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، بيروت ـ دار الآداب، ط2، 1989م.

- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك النيسابوري (**ت 429 هـ**): يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: د. مفيد محمد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1983م.
- الجرجاني، عبد القاهر (**ت 474 هـ**):

ـ أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954م، (كما رجع البحث لطبعة مختلفة، اعتنى بها مصطفى شيخ مصطفى، ميسّر عقّاد، بيروت، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، 2004)**م**.

ـ دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، الشركة الدولية للطباعة، ط5، 2004م (كما رجع البحث للطبعة الثانية 1989م).

- الجرجاني، علي بن عبد العزيز (**عُرِف بالقاضي الجرجاني**)، (**ت392 هـ**): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، صيدا ـ بيروت، منشورات المكتبة العصرية، (**د.ت**).
- الجرجاني، علي بن محمد (**ت 816 هـ**): ـ التعريفات، اعتنى به مصطفى أبو يعقوب، بيروت، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، 2006م.

ـ كتاب التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط4، 1998م.

- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان (**ت 392 هـ**):

- الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، بيروت ، دار الهدى للطباعة والنشر ،ط2،د.ت .
- الفَسْر (**شرح ابن جنّي الكبير على ديوان المتنبي**)، حقّقه وقدّم له: د. رضا رجب، دمشق، دار الينابيع، ط1، 2004م.
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد ابن الجوزي (**ت597 هـ**): المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1992م.
- الجوهري، إسماعيل بن حمّاد: الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1979م.
- الحطيئة، ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السِّكّيت (**ت244 هـ**)، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط1، 1987م.
- ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (**ت681 هـ**): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، بيروت، دار صادر (**د.ت**).
- ابن الدُّمينة، عبد الله بن عبيد الله الخثعمي (**ت 180 هـ**): ديوان ابن الدُّمينة، صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، القاهرة، مكتبة دار العروبة.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن (**القيرواني**)، (**ت 456 هـ**): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة، ط1، 1988م.
- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (**ت538 هـ**): الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوَّض الرياض، مكتبة العبيكان، ط1، 1998م.
- السلّمي، أبو عبد الرحمن (**ت 412 هـ**): طبقات الصوفية، تحقيق: نور الدين شريبة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3، 1986م.
- السهروردي، شهاب الدين (**ت 632 هـ**): عوارف المعارف، مصر، المكتبة العلامية، 1939م.
- سيبويه، عمرو بن عثمان (**ت 180 هـ**): الكتاب:

ـ تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3، 1988م.

ـ مصر، المطبعة الكبرى الأميرية ـ بولاق، سنة 1316 هـ.

- ابن سيده، أبو الحَسَن عليّ الأندلسي (**ت 458هـ**): شرح مُشْكِل شعر المتنبي، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دمشق، دار المأمون للتراث، 1975م.
- ابن سينا:
- رسائل في الحكمة والطبيعيّات، (**دون مكان أو دار نشر**)، ط1، 1298 هـ.
- النّجاة، القاهرة، ط2، 1938م.
- ابن طباطبا، محمد بن علي، الفخري في الآداب السلطانية، مراجعة محمد عوض إبراهيم وعلي الجارم، القاهرة، وزارة المعارف العمومية، 1923م.
- ابن عبّاد، الصّاحب: رسالة الصاحب بن عبّاد في الكشف عن مساوئ المتنبي، وردَتْ بكتاب: العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي، تقديم وتحقيق وشرح إبراهيم الدسوقي البساطي، مصر، دار المعارف، 1961م.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (**ت 395 هـ**):
- الفروق في اللغة، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1979م.
- كتاب الصناعتَيْن الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه، (**د.ت**).
- ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل (**ت 769 هـ**): شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار إحياء التراث العربي، (**د.ت**).
- العكبري، أبو البقاء: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العكبري (**التبيان في شرح الديوان**)، تحقيق: مصطفى السَّقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، بيروت، دار الفكر، 2003م.
- الغزالي، أبو حامد:
- تهافت الفلاسفة، تعليق: محمود بيجو، دمشق، مطبعة الصباح، (**د.ت**).
- معيار العلم في فنّ المنطق، بيروت، دار الأندلس، ط2، 1978م.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان (**ت 339 هـ**): كتاب الموسيقا الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة د. محمود أحمد الحفني، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (**د.ت**).
- القرطاجنّي، أبو الحسن حازم بن محمد (**ت 684 هـ**): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م.

- القـزويني، جـلال الـدين محمـد بـن عبـد الـرحمن (**الخطيـب**)، (**ت 739 هــ**): الإيضـاح في علـوم البلاغـة، المعـاني والبيـان والبـديع، تحقيـق: د. رحـاب عكاوي، بيروت، دار الفكر العربي، ط1، 2000م.
- القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن (**ت 465 هـ**):
- الرسالة القشيرية في علم التصوّف:
- بيروت، دار الكتاب العربي، (**د.ت**).
- دون مكان للنشر أو تاريخ (**طبعة ثانية**).
- الكفوي، أبو البقاء: الكلّيات، أعدّه للطبع ووضع فهارسه: د. عدنان درويش، محمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط2، 1993م.
- الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، مصر، 1950م.
- لبيد بن ربيعة (**العامري**): شرح ديوان لبيد، حقّقه وقدّم له د. إحسان عبّاس، الكويت، سلسلة التراث العربي، 1962م.
- المرزوقـي، أبـو علـي أحمـد بـن محمـد بـن الحسـن (**ت 421 هــ**): الأزمنـة والأمكنة، تحقيق: د. محمد نـايف الدُّليمي، بيروت، عـالم الكتب، ط1، 2002م.
- المعرّي، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان (**ت 449 هـ**):
- رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، مصر، دار المعارف، ط4، د.ت
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (**معجز أحمد**)، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، مصر، دار المعارف، (**د.ت**).
- لـزوم مـالا يلـزم ممّـا يسـبق حـرف الـروي، حـرّره وشـرح تعـابيره وأغراضـه: كمال اليازجي، بيروت، دار الجيل، 2001م.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (**الأفريقي المصري**)، (**ت 711 هـ**): لسـان العـرب، تحقيـق: عبـد الله الكـبير، ومحمـد حسـب الله، وهاشـم الشاذلي، مصر، دار المعارف، 1979م.
- النقشـبندي، أحمـد ضـياء الـدين الكمشـخانلي المجـدّدي الخالـدي: جـامع الأصول، القاهرة، سنة 1328 هـ، 1910م.
- أبو نوّاس، ديوانه: شـرحه وضبط نصوصه وقدّم لـه د. عمـر فـاروق الطبّـاع، بيروت، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، 1998م.
- الهذلي، أبو ذؤيب: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرحه وقدّم له سُوهام المصري، راجعه د. ياسين الأيوبي، (**بيروت ـ دمشق**) المكتب الإسلامي، ط1، 1998م.

- الهروي، عبد الله بن محمد الأنصاري (**ت 481 هـ**): كتاب منازل السائرين، تحقيق: د. أحمد عبد الرحيم السايح، توفيق علي وهبة، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2007م.
- الواحدي، أبو الحسن علي بن أحمد (**ت 468 هـ**)، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الإمام الواحدي، تحقيق: د. عمر فاروق الطبّاع، بيروت، دار الأرقم، **(د.ت)**.
- ابن الوردي، تاريخ ابن الوردي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1996م.

[ب]- المراجع العربية والمترجمة للعربية:

- إبراهيم، زكريا:
  - برجسون، مصر، دار المعارف، ط2، (د.ت).
  - الفلسفة الوجودية، دار الوثبة، (د.ت).
  - مشكلة الإنسان، القاهرة، دار مصر للطباعة، (د.ت).
  - مشكلة الحرية، مصر، دار مصر للطباعة، ط3، (د.ت).
  - مشكلة الحياة، مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت).
  - مشكلة الفنّ، مكتبة مصر، (د.ت).
- أحمد، محمد فتوح: شعر المتنبي / قراءة أخرى، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1988م.
- أدونيس، زمن الشعر، بيروت، دار الساقي، ط6، 2005م.
- الأرناؤوطي، هدى: ثقافة المتنبي وأثرها في شعره، بغداد، وزارة الثقافة والفنون العراقية، 1978م.
- الأزهري، خالد: شرح التصريح على التوضيح، تحقيق: الشيخ يس العليمي، بيروت، دار الفكر، (د.ت).
- الألوسي، حسام الدين: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980م.
- الإمراني، حسن: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط1، 1994م.
- باشلار غاستون: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982م.
- بخيت، أحمد: عبقرية الأداء في شعر المتبي، دار الحقيقة للإعلام الدولي، (د.ت).

- بدّا، عبد الجليل يوسف: الظواهر النحوية والصرفية في شعر المتنبي، تصحيح: محمد بربر، صيدا ـ بيروت، المكتبة العصرية، ط1، 2006م.
- بدوي، عبد الرحمن:

ـ أرسطو، الكويت ـ وكالة المطبوعات، بيروت ـ دار القلم، ط2، 1980م.

ـ اشبنجلر، الكويت ـ وكالة المطبوعات، بيروت ـ دار القلم، 1982م.

ـ الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، الكويت ـ وكالة المطبوعات، بيروت ـ دار القلم، 1982م.

ـ دراسات في الفلسفة الوجودية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980م.

ـ الزمان الوجودي، بيروت، دار الثقافة، ط3، 1973م.

ـ شوبنهور، بيروت ـ دار القلم، الكويت ـ وكالة المطبوعات، (د.ت).

ـ الموت والعبقرية، الكويت ـ وكالة المطبوعات، بيروت ـ دار القلم، (د.ت).

ـ موسوعة الفلسفة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1984م.

ـ نيتشه، بيروت، دار القلم، (د.ت).

- بدوي، محمد مصطفى: كولردج، القاهرة، دار المعارف، مجموعة نوابغ الفكر الغربي (15)
- برجسون، الطاقة الروحية، ترجمة سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م.
- البرقوقي، عبد الرحمن: شرح ديوان المتنبي، راجعه وفهرسه د. يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت، دار الكتاب العربي، 2007م.
- البستاني، بطرس: محيط المحيط، بيروت، مطابع مؤسسة جواد للطباعة، 1983م.
- البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م.
- بلاشير، ريجيس: أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975م.
- بلقاسم، هواري: الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، الجزائر (**جامعة وهران)**، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 2005م.

- بني عامر، عاصم محمد أمين: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2005م.
- بوخاتم، مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيماءوي (**الإشكالية والأصول والامتداد**)، دمشق، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، 2005م.
- البوغماني، الشاذلي ـ قريرة، توفيق: فنّ القول عند المتنبي، الجمهورية التونسية، سوسة، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، (د.ت).
- بومسهولي، عبد العزيز: الشعر، الوجود، والزمان (**رؤية فلسفية للشعر**)، (بيروت ـ الدار البيضاء) مطابع أفريقيا الشرق، 2002م.
- بيطار، أمينة: تاريخ العصر العباسي، منشورات جامعة دمشق، مطابع مؤسسة الوحدة، 1980 ـ 1981م.
- جابر، يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دمشق، دار الحصاد، ط1، 1991م.
- جبري، شفيق: المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، دمشق، مكتبة الشرق، 1930م.
- الجطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً، الدار البيضاء، دار عيون، 1992م.
- الجندي، إنعام:

ـ دراسات في الأدب العربي، بيروت، دار الطليعة، (د.ت).

ـ الرائد في الأدب العربي، بيروت، دار الرائد العربي، ط2، 1986م.

- الجندي، محمد علي: إشكالية الزمان في فلسفة الكندي، مصر (**جامعة المنيا**)، مكتبة الزهراء، ط1، 1991م.
- حبيب، صموئيل: فنّ الحوار، القاهرة، دار الثقافة، مطبعة سيوبرس، ط4، 2002م.
- حسام الدين، كريم زكي: الزمان الدلالي، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2007م.
- حسّان، عبد الحكيم: التصوّف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1954م.
- الحسن، نهى عارف ــ أمين، بكري شيخ: المتنبي (**دراسة نفسية وأسلوبية**)، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 2003م.
- حسين، طه: مع المتنبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1936م.

- الحفني، عبد المنعم: معجم مصطلحات الصوفية، بيروت، دار المسيرة، ط2، 1987م.
- الحمصي، نعيم: الرائد في الأدب العربي، دمشق ـ بيروت، دار المأمون للتراث، ط2، 1979م.
- الحناشي، يوسف: الرفض ومعانيه في شعر المتنبي، تونس، الدار العربية للكتاب، 1984م.
- الخفاجي، هادي محيي: سنوات ضائعة من حياة المتنبي، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 1995م.
- الخضّور، جمال الدين: قمصان الزمن (**فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي**)، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 2000م.
- الخيّاط، جلال: المثال والتحوّل (**آراء ودراسات في شعر المتنبي وحياته**)، بغداد، دار الحرية، 1976م.
- درو، إليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، بيروت، مكتبة منيمنة، 1961م.
- الدسوقي، عبد العزيز: أبو الطيب المتنبي شاعر العروبة وحكيم الدهر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006م.
- الدسوقي، عمر: الفتوّة عند العرب، القاهرة ـ الفجالة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط4، (د.ت).
- أبو ديب، كمال:
  - عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب، والعكس بالعكس، بيروت، دار الساقي، 2001م.
  - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1981م.
  - في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م.
- ديفيس، بول:
  - العوالم الأخرى (**صورة الكون والوجود والعقل والمادة والزمن في الفيزياء الحديثة**)، ترجمة: د. حاتم النجدي، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1990م.
  - المكان والزمان في العالم الكوني الحديث، ترجمة: د. أدهم السمّان، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط1، 1988م.

- الراجكوتي، عبد العزيز الميمني: زيادات ديوان شعر المتنبي، القاهرة، المطبعة السّلفيّة ومكتبتها، 1345 هـ.
- الـرّاوي، عبـد السـّتّار: التصـوّف والباراسـايكولوجي، بـيروت، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994م.
- الرّباعي، عبد القادر:

- شاعر السّموّ زهير بن أبي سلمى، (**عمّان، جدارا للكتاب العالمي)، (إربد ـ عالم الكتب الحديث**)، ط1، 2006م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1999م.

- الرحموني، عبد الرحيم ـ بوحمدي، محمد: تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم، الرباط، دار الأمان، ط1، 1990م.
- رشيد، أمينة: تشظّي الـزّمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- الرويلي، ميجان ـ البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط5، 2007م.
- أبو ريان، محمد، تاريخ الفكر الفلسفي، الإسكندرية، دار الجامعات المصرية، 1972 ـ 1973م.
- ريتشاردز، أ.أ: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م.
- الرّيحاني، محمد عبد الرحمن: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م.
- ريكور، بول: الوجود والزمان والسّرد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م.
- زامل، صالح: تحوُّل المثال (**دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي**)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م.
- زعيتر، جمال الدين: موسيقى الشعر من العروض إلى القافية، حركة الريف الثقافية / الفنار الثقافي، مطبعة الأمير، ط1، 2002م.
- زكريا، فؤاد: نيتشه (**مجموعة نوابغ الفكر الغربي1**)، القاهرة، دار المعارف، ط2، (د.ت).
- زيان، محمد عمر: البحث العلمي مناهجه وتقنياته، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط4، 1983م.

- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002م.
- الزير، محمد بن حسن: الحياة والموت في الشعر الأموي، الرياض، دار أمية، ط1، 1989م.
- سارتر، جان بول:

ـ تعالي الأنا موجود، ترجمة: د. حسن حنفي، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1982م.

ـ الجحيم، ترجمة طارق فوده، دار الثقافة.

ـ معنى الوجودية، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة (**اشترك مع سارتر في تأليفه آخرون**).

ـ الوجودية مذهب إنساني، قدّم له د. كمال الحاج، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، 1983م.

- السريحي، سعيد: حركة اللغة الشعرية، مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي، السعودية، جدة، النادي الأدبي الثقافي.
- السّقّا، سيّد سلامة: الزمن نظرة علمية وإسلامية، بيروت، دار النهضة الإسلامية، ط1، 1994م.
- سلامي، سميرة: الاغتراب في الشعر العباسي / القرن الرابع الهجري، دار الينابيع، ط1، 2000م.
- سلّوم، تامر:

ـ أسرار الإيقاع في الشعر العربي، سورية ـ اللاذقية، دار المرساة، ط1، 1994م.

ـ نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، سورية ـ اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983م.

- سليطين، وفيق:

ـ الزمن الأبدي، الشعر الصوفي: الزمان، الفضاء، الرؤيا، سوريا ـ اللاذقية، دار نون للدراسات والنشر، ط1، 1997م.

ـ الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحُّد، دمشق، دار الرأي للنشر والتوزيع، 2007م.

- السيّد، عبد الرؤوف بابكر: المدارس العروضية في الشعر العربي، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1985م.

- سيرّو، رينيه: هيغل وفلسفته، ترجمة: نهاد رضا، بيروت، دار الأنوار، (د.ت).
- السيوفي، عصام: العوامل السياسية في شعر أبي الطيّب المتنبي، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط1، 1981م.
- شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1980م.
- الشاروني، حبيب: الوجود والجدل في فلسفة سارتر، الإسكندرية، منشأة المعارف، (د.ت).
- شاكر، محمود محمد: المتنبي، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، القاهرة، مطبعة المدني.
- شاهين، سمير الحاج: لحظة الأبديّة (**دراسة الزمان في أدب القرن العشرين**)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980م.
- الشايب، أحمد: الأسلوب (**دراسة بلاغية تحليلّية لأصول الأساليب الأدبية**)، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1991م.
- شلق، علي: ـ الزمان في الفكر العربي والعالمي، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 2006م.

ـ الزمان في اللغة العربية والفكر، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ط1، 2006م.

- الشنتاوي، أحمد، وخورشيد، إبراهيم زكي، ويونس، عبد الحميد: دائرة المعارف الإسلامية، مراجعة د. محمد مهدي علاّم، وزارة المعارف، (د.ت).
- الشيخ، عبد الواحد حسن: البديع والتوازي، مصر ـ الإسكندرية، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999م.
- صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
- الصديقي، عبد اللطيف: الزمان (**أبعاده وبنيته**)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1995م.
- الصفراني، محمد: شعر غازي القصيبي (**دراسة فنية**)، **(دون مكان)**، ط1، 2006م.
- ضيف، شوقي:

ـ البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، القاهرة، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، 1972م.

- تاريخ الأدب العربي / عصر الدول والإمارات، مصر، دار المعارف، ط4، 1996م.
- الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط8، 1974م.
- طبل، حسن: علم المعاني **(تأصيل وتقييم)**، المنصورة، مكتبة الإيمان، 1999م.
- الطرطير، حميّد: قضيّة الزمن من خلال القرآن الكريم، بيروت، دار وحي القلم، ط1، 2004م.
- عبّاس، إحسان: ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1977م.
- عبّاس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998م.
- عبد الحافظ، صلاح:
- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره **(البناء الفني والصورة)**، مصر، دار المعارف، ط1، 1983م.
- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: دراسة نقدية نصّيّة، مصر ـ الإسكندرية، مطابع جريدة السفير ـ دار المعارف، (د.ت).
- الصنعة الفنية في شعر المتنبي، مصر، دار المعارف، ط1، 1983م.
- عبد الرحمن، ممدوح: المؤثّرات الإيقاعية في لغة الشعر، مصر ـ الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1994م.
- عبد السلام، فاتح: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان ـ دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 1999م.
- عبد القادر، ماهر: نظرية المعرفة العلمية، بيروت، دار النهضة، 1985م.
- عبد اللطيف، محمد حماسة: النحو والدلالة **(مدخل لدراسة المعنى النحوي ـ الدلالي)**، القاهرة، دار الشروق، ط1، 2000م.
- العبد، محمد:
- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مصر، دار المعارف، 1988م.
- اللغة والإبداع الأدبي، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1989م.

- عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
- عبد الموجود، محمد عزّت: أبو الطيّب المتنبي: دراسة نحوية ولغوية، تقديم د. شوقي ضيف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م.
- عثمان، سهيل ـ وكنعان، منير: المحصول الفكري للمتنبي، بيروت، دار الإرشاد، ط1، 1969م.
- العُرَيّض، إبراهيم: فنّ المتنبي بعد ألف عام، بيروت، دار العلم للملايين، ط1، 1962م.
- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 2003م.
- العشماوي، محمد:

ـ قضايا النقد الأدبي والبلاغة، القاهرة، دار الكاتب العربي، (د.ت).

ـ موقف الشعر من الفنّ والحياة في العصر العباسي، بيروت، دار النهضة العربية، 1981م.

- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي:

ـ بيروت، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

ـ القاهرة، دار المعارف، 1977م.

- عطيّة، مختار: الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي / دراسة أسلوبية، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2005م.
- العقّاد، عبّاس محمود: مطالعات في الكتب والحياة، (**دون مكان للنشر أو تاريخ**).
- أبو العلا، مصطفى: شعر المتنبي، دراسة فنية، القاهرة ـ عابدين، مطابع الدجوى ـ مكتبة نهضة الشرق، 1976م.
- عمّي، محمد بن موسى بابا: مفهوم الزمن في القرآن الكريم، دمشق، دار وحي القلم، ط1، 2008م.
- عوض، إبراهيم: لغة المتنبي دراسة تحليلّية، القاهرة، مطبعة الشباب الحرّ ومكتبتها، 1987م.
- عويضة، كامل محمد: زينون وما حقّقَتْه الفلسفة اليونانية، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1994م.
- عيسى، فوزي: تجلّيات الشعرية (**قراءة في الشعر المعاصر**)، منشأة المعارف، 1997م.

- عيسى، محمود محمد: تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، مكتبة الزهراء، ط1، 1991م.
- الغذامي، عبد الله: المشاكلة والاختلاف (**قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف**)، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
- الغزالي، محمد: جدِّد حياتك، (**دون مكان**)، ط1، 1956م.
- غصيب، هشام: المغزى الحضاري التاريخي للعلم، عمّان، الجمعية العلمية الملكية، 1986م.
- الفاخوري، حنّا: تاريخ الأدب العربي (**دون مكان للطبع أو تاريخ**).
- فرويد، سيغموند: ما فوق مبدأ اللذّة، ترجمة إسحاق رمزي، القاهرة، دار المعارف، 1966م.
- فضل، صلاح: علم الأسلوب: مبادؤه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985م.
- فيرست، تشارلز: الدماغ والفكر، ترجمة: د. محمود سيد رصاص، دمشق، دار المعرفة، 1987م.
- قاسم، ناجي حسن: سيكولوجية النغم واللون، القاهرة، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، 2004م.
- كاسيرر، أرنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ترجمة د. إحسان عباس، بيروت، دار الأندلس، 1961م.
- كامو، ألبير: الإنسان المتمرِّد، ترجمة نهاد رضا، ط1، 1963م.
- كبّابة، وحيد صبحي: الصورة الفنية في شعر الطائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 1999م.
- الكركي، خالد: الرّونق العجيب (**قراءة في شعر المتنبي**)، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.
- كروكشانك، جون: ألبير كامي وأدب التمرّد، ترجمة جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
- الكعبي، ربيعة: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، تونس، مركز النشر الجامعي، مطبعة تونس قرطاج، ط1، 2006م.
- كنط، عمّانوئيل: نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبة، لبنان، مركز الإنماء القومي، (د.ت).

• كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1986م.
• لويس، سيسل دي: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة د. عناد غزوان إسماعيل، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1982م.
• مالمبرج، برتيل: علم الأصوات، تحقيق عبد الصبور شاهين، القاهرة، 1985م.
• المانع، سعاد: سيفيات المتنبي، جدّة، دار عكاظ للطباعة النشر، ط1، 1981م.
• مبروك، مراد عبد الرحمن:
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري، القاهرة، مركز الحضارة العربية، 2000م.
• مجاهد، مجاهد عبد المنعم:
- الاغتراب في الفلسفة المعاصرة (**معارك نقدية**)، دمشق، مطابع الإنشاء، سعد الدين للطباعة والنشر، ط1، 1985م.
- هيدجر راعي الوجود، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1983م.
• المحاسني، زكي: المتنبي، مصر، دار المعارف، ط4، 1971م.
• محمد، أحمد علي: المحور التجاوزي في شعر المتنبي: دراسة في النقد التطبيقي، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 2006م.
• محمد، علي عبد المعطي:
- قضايا الفلسفة ومباحثها، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1986م.
- مقدمات في الفلسفة، بيروت، 1985م.
• محمود، مصطفى: إينشتاين والنسبية، بيروت، دار العودة، (د.ت).
• مرتاض، عبد الملك: التحليل السيمّائي للخطاب الشعري، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2005م.
• المسدّي، عبد السلام:
- الأسلوبية والأسلوب، القاهرة، دار سعاد الصباح، ط4، 1993م.
- قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، تونس، الشركة التونسية للتوزيع، 1981م.

- مشوح، وليد: الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1991م.
- مطر، أميرة: الفلسفة عند اليونان، القاهرة، 1974م.
- الملاّح، عبد الغني: المتنبي يستردّ أباه، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1989م.
- ملحم، إبراهيم أحمد: جماليات الأنا في الخطاب الشعري، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2004م.
- المناعي، مبروك: أبو الطيّب المتنبي قلق الشعر ونشيد الدهر، تونس، دار اليمامة للنشر والتوزيع، ط3، 1992م.
- مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، القاهرة، دار نهضة مصر، 1972م.
- منصور، إبراهيم أحمد: الشعر والتصوّف (**الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**)، القاهرة - الجيزة، دار الأمين للطباعة، ط1، 1999م.
- منصور، خيري: أبواب ومرايا (**مقالات في حداثة الشعر**)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987م.
- الموسى، خليل: جماليات القصيدة في شعر أبي الطيّب المتنبي، دمشق، دار بعل، ط1، 2006م.
- الموسوي، موسى: فلاسفة أوروبيون من ديكارت إلى برجسون، جامعة بغداد، دار المسيرة، ط1، 1980م.
- ميتز، آدم: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط3، 1377 هـ.
- ميخائيل، فوزية: سورين كيركجورد أبو الوجودية، مصر، دار المعارف، 1962م.
- ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب، ترجمة د. أسعد مرزوق، القاهرة ــ نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (**الناشر مؤسسة سجل العرب**)، 1972م.
- ميويك، د. سي: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، (د.ت).
- النابلسي، محمد راتب: السّعادة والرّضا، دمشق، دار الإصلاح، ط1، 2008م.

- ناجي، مجيد عبد الحميد: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984م.
- ناصف، مصطفى:
- دراسة الأدب العربي، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1973م.
- الصورة الأدبية، القاهرة، مكتبة مصر، 1958م.
- اللغة بين البلاغة والأسلوبية، جدّة، النادي الأدبي الثقافي، 1989م (**كتاب النادي الأدبي الثقافي/53**).
- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، الكويت، دار سعاد الصباح، 1992م.
- مشكلة المعنى في النقد الحديث، القاهرة، مكتبة الشباب، (د.ت).
- نظرية المعنى في النقد العربي، بيروت، دار الأندلس، ط2، 1981م.
- نافع، عبد الفتّاح صالح: لغة الحب في شعر المتنبي، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 1983م.
- النجّار، عامر: التصوّف النفسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.
- نصري، هاني يحيى: فلسفة التصوّف (**قدرات وطاقات**)، دمشق، منشورات دار مجلة الثقافة، 1990م.
- نعجة، فتحي: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، الأردن ـ عمان، دار البشير، ط1، 2000م.
- نور الدين، عصام: الفعل والزمن، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984م.
- نيتشه، «**مجموع مؤلفاته**»: (16) مجلّداً، سنة 1901 ـ 1912م، ج16.
- الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة، بيروت، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط1، 2008م.
- الهاشمي، علوي: السّكون المتحرِّك، دبي، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992م.
- هلال، ماهر مهدي: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 2006م.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1987م.
- هيدجر، مارتن: ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟، ترجمة فؤاد كامل، محمود رجب، مراجعة وتقديم عبد الرحمن بدوي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط2، 1974م.

- الوغلاني، خالد: صورة الرحيل ورحيل الصورة (**دراسة في شعر المتنبي**)، تونس، دار الجنوب للنشر، 1998م.
- ويس، أحمد محمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، الرياض (**كتاب الرياض؛113**)، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، أبريل 2003م.
- ويليك، رينيه ـ وارين، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.
- اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، 1963م.
- اليافي، نعيم: تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د.ت).
- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1989م.
- اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، بيروت، دار الحقائق (**بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر**)، **ط3**، 1983م.

[ج]ـ المراجع باللغة الأجنبية:

•Stephen Ullmann , Meaning and Style , Oxford , 1973.

•Tillich . Paul : The Eternal Now , New York , 1963.

[د]ـ المجلات والدوريات:

- أدهم، علي: أبو الطيّب المتنبي بين الغرور والطموح والحزن، في: مجلّة الكاتب المصري، يناير، 1946م، العدد (4)، المجلد (1).
- إسماعيل، عزّ الدين: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، في: مجلّة فصول، 1987م،ع 3، 4، م7.
- الأفغاني، سعيد: دين المتنبي، في: الرّسالة، السنة الرابعة، 1936م، المجلّد (2).
- بو طيّب، عبد العالي: إشكاليّة الزّمن في النّص السّردي، في: مجلّة فصول، صيف 1993م، العدد(2)، المجلّد (12).
- حسين، محمد كامل: التعقيد في شعر المتنبي، في: مجلّة الكاتب المصري، القاهرة، أكتوبر 1945م، العدد (1)، المجلّد (1).

- ابن ذريل، عدنان: جماليات كانط وهيغل، في: مجلّة المعرفة السورية، السنة (17)، آذار ـ نيسان 1978م، العدد 193 ـ 194، المجلد الأول.
- سلامي، سميرة: الحرية الوجودية في شعر المتنبي، في: مجلّة المعرفة، تموز، سنة 1996م، العدد (394).
- شكري، عبد الرحمن: نحن والزّمن، في: مجلّة الرّسالة ، السنة الرابعة (6 يناير 1936م)، العدد (131)، المجلد الأول.
- شيبوب، خليل، غزل المتنبي، في: مجلة المقتطف، تشرين الثاني، سنة 1935م، المجلد السابع والثمانين.
- عكّام ، فهد: نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية، في: مجلّة التراث العربي، السنة الخامسة ـ كانون الثاني 1985م، العدد (18).
- عيّاد ، شكري: صيغة التفضيل في شعر المتنبي، في: مجلّة الآداب، بيروت، السنة الخامسة والعشرون، 1977م، العدد (11).
- الفحام، شاكر: مقالة (**تعقيب على ترجمة المتنبي**)، في: مجلّة مجمع اللغة العربية بدمشق، تشرين الأول 1980م، المجلّد الخامس والخمسون.
- مكّاوي، عبد الغفّار: الحاضر السَّرمدي.. واللحظة الخالدة، في: مجلّة الحكمة، ليبيا، جامعة الفاتح، السنة الثانية، تشرين الأول 1978م، العدد الثالث.
- موسى، إبراهيم نمر: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية (**الحواف**)، في: مجلّة فصول، صيف 1993م، العدد (2)، المجلّد (12).
- اليافي، عبد الكريم، والحلبي، عبد الرحمن: التصوّف ومفهوم الزمان في الفكر العربي، في: مجلّة المعرفة، السنة العشرون، كانون الأول، 1981م، العدد (238).

[هـ]ـ المقالات عن الشّابكة:

- السفياني، عبد الله: المتنبي يقترح العولمة، موقع الصّقر:
(http./www.alsakher.com./moduls.php?name=News file=article & sd=sll)
- شعلان، عبد الوهّاب، آليات التحليل البنيوي للنّص السّردي ـ مقاربة نظرية، موقع مجلّة علوم إنسانية:
عدد (27)، 2006م، (www.ULUm. Nl/bvv.htm)
- نور الدين، عبد السلام: المتنبي والتحليل النفسي، موقع الصّقر:

(http://thaqafa.sakhr.com/motanaby/manaheg/0017.asp)

- الهواوي، عبد الرحمن: جدل الزمن والإنسان، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات:
(http: //www.suhuf.net.sa/2001 jaz/apr / 20/wn5.htm.)

[و]- المخطوطات:

- بطش، محمد رضا: إشكالية الزمان في شعر أبي العلاء المعري (**رسالة ماجستير**)، إشراف د. مهجة الباشا، جامعة حلب، 2005م.
- الحَسَن، أحمد: تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر (**رسالة دكتوراه**)، إشراف د. فؤاد المرعي، جامعة حلب، 1993م.
- خليل، لؤي علي: الدهر في الشعر الأندلسي (**عصر المرابطين والموحِّدين**)، **(رسالة ماجستير)**، إشراف د. علي دياب، جامعة دمشق، 1997م.
- السّمعاني، أبو سعيد: الأنساب، بغداد، ط المثنّى، نشر (**مرجليوث**)، مخطوط مصوَّر، ورقة (506).
- العيس، مصطفى: أثر المتنبي في أعلام الشعر الأندلسي (رسالة دكتوراه)، إشراف د. عصام قصبجي، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2000م.
- مصطفى، منى أمين: التوحّد المأساوي في شخصيّة المتنبّي وشعره (**رسالة ماجستير**)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الإسكندرية، 1994م.
- المعرّي، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان (**ت 449 هـ**): الأوزان والقوافي في شعر المتنبي (**رسالة مخطوطة**)، تحقيق: محمد طاهر الحمصي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق (**مجلة المجمع العلمي العربي سابقاً**)، تشرين الأول 1982م، المجلّد (57)، الجزء الرابع.

د. ميس عبد العزيز داود

_من مواليد دمشق 1978م.
_ماجستير في(الأدب العبّاسي)، جامعة دمشق، 2008م، بتقدير(امتياز).
_دكتوراه في (الأدب العبّاسي)، جامعة دمشق، 2013م، بتقدير(جيّد جدّاً).
_ أستاذ مساعد في جامعة دمشق – اختصاص (الأدب العباسي).
_ صدر لها: (أبحاث في النثر الأدبي في العصر العباسي)، جامعة دمشق/ تأليف بالمشاركة، وعدد من البحوث والمقالات، نُشِر بعضها في مجلّة التّراث العربي2011م، ومجلّة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانيّة2019م.

المحتوى

الزمان في شعر المتنبي/ لميس داود. – دمشق : اتحاد الكتاب العرب، 2019. – 440 ص؛ 25سم. (سلسلة الدراسات؛ 7).

1 – 811.53009 د ا و ز 2 – العنوان 3 – داود 4 – السلسلة

مكتبة الأسد